

Art GALLERY

ΡΑΦΑΗΛ

Η ζωή και τα έργα των μεγάλων πρωταγωνιστών της τέχνης

ΤΟΜΟΣ 15



 **DeAGOSTINI
HELLAS**

RAPHAEL VRBINAS

R.

Εισαγωγή	1
Η ζωή του δημιουργού	2
Δημιουργική πορεία	8
Ο άγιος Γεώργιος και ο δράκος (περ. 1505-6).....	8
Η Παναγία με το καλυμμένο παράθυρο (περ. 1514)	9
Η εκδίωξη του Ηλιοδώρου από το Ναό (1511-12)	10/11
Η Παρθένος με το κάθισμα (περ. 1513-14)	12
Προσωπογραφία του Μπαλντασάρε Καστιλιόνε (1514-15)	13
Προσωπογραφία του Τομάζο Ινγκιράμι (περ. 1513)	13
Προσωπογραφία γυναίκας (La Velata) (1515-16).....	14
Η Μεταμόρφωση (1518-20)	15
ΣΤΙΛ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ	16
Το αριστούργημα	22
Η Σχολή των Αθηνών (1509-11).....	22
Τα μεγάλα έργα	28
Οι γάμοι της Παρθένου (1504)	28
Ο θρίαμβος της Γαλάτειας (περ. 1512)	30
Η απελευθέρωση του αγίου Πέτρου (περ. 1512-13)	32
Η Παναγία Σιζτίνα (περ. 1512-14).....	34
Ο πάπας Λέων Ι΄ με δύο καρδινάλιους (1517-18)	36
Μουσεία και γκαλερί	38

R.

RAPHAEL: VRBINAS

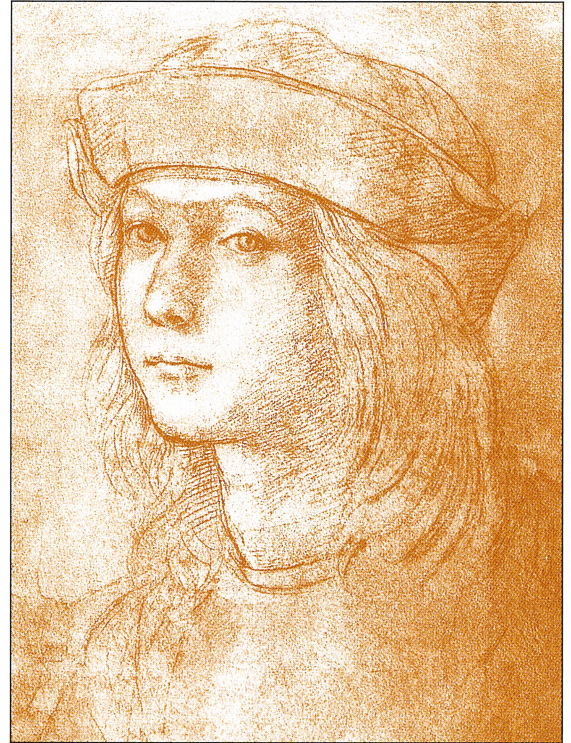
Ο ΡΑΦΑΗΛ ΣΑΝΤΙ ή ΣΑΝΤΣΟ, μαζί με τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο, είναι μία από τις κορυφαίες μορφές της Αναγέννησης, κατά την οποία η ιταλική τέχνη έφτασε στο απόγειο του μεγαλείου της, ενώ αποτέλεσε πρότυπο μίμησης και έμπνευσης για τους καλλιτέχνες των μεταγενέστερων εποχών. Σε ιδιαίτερα νεαρή ηλικία, μόλις 17 ετών, ο Ραφαήλ είχε ήδη αναδειχθεί σε μεγάλο καλλιτέχνη, ενώ σε ηλικία 25 ετών άρχισε να εργάζεται για τον πάπα Ιούλιο Β', επιφανή μακίηνα της Αναγέννησης. Κατά τη διάρκεια της ζωής του φιλοτέχνησε με ζήλο θαυμάσια σχέδια στο Βατικανό, ωστόσο εργάστηκε και για τις επιφανέστερες προσωπικότητες της εποχής του.

Παρόλο που μεγάλο μέρος του έργου του ήταν θρησκευτικού χαρακτήρα, ο Ραφαήλ διέπρεψε και ως προσωπογράφος ενώ, πέρα από ζωγράφος, υπήρξε και εξέχων αρχιτέκτονας. Πέθανε σε ηλικία μόλις 37 ετών, ωστόσο ο σύντομος βίος του ήταν ανυπέρβλητης αξίας και για πολλούς αιώνες θεωρούνταν ο μεγαλύτερος ζωγράφος όλων των εποχών.

Τιμή, πλούτος και δόξα

Ο Ραφαήλ θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους και αρχιτέκτονες όλων των εποχών, και η μεγαλοφυΐα του αναγνωρίστηκε τόσο από τους συγχρόνους του, όσο και από τις μεταγενέστερες γενιές.

Ο ΡΑΦΑΕΛΟ ΣΑΝΤΣΟ, γνωστός ως Ραφαήλ, γεννήθηκε στο Ουρμπίνο στις 6 Απριλίου του 1483. Το επώνυμό του προέρχεται από τον εκλατινισμό του ιταλικού Santi σε Santiuss (ακόμη και όταν υπέγραφε έργα του, όπου χρησιμοποιούσε μόνο το βαπτιστικό του όνομα, προτιμούσε τη λατινική εκδοχή). Ο πατέρας του, Τζοβάνι Σάντι, ήταν ένας μέτριος ζωγράφος της Αυλής του Ουρμπίνο, η οποία διακρινόταν από ένα έντονα κοσμοπολίτικο περιβάλλον. Άνδρας ευφυής και καλλιεργημένος, ποιητής πέρα από ζωγράφος, μάλλον βοήθησε το γιο του να γνωρίσει την αυλική ζωή. Αυτό αποδείχθηκε ωφέλιμο αργότερα, όταν ο Ραφαήλ εργάστηκε για τις επιφανέστερες προσωπικότητες της περιόδου. Το 1491, ο καλλιτέχνης έχασε τη μητέρα του και ο πατέρας του, ο οποίος λίγο αργότερα παντρεύτηκε ξανά (από το γάμο αυτό γεννήθηκε η Ελισάβετ) απεβίωσε και αυτός νωρίς, συγκεκριμένα την 1η Αυγούστου του 1494. Τον Ραφαήλ, που έμεινε ορφανός σε ηλικία μόλις 11 ετών, ανέλαβε υπό την προστασία του ο ιερέας θείος του, Μπαρτολομέο. Ήδη από την εποχή εκείνη είχε διαφανεί ότι διέθετε ταλέντο, καθώς ο σύγχρονός του Τζόρτζιο Βαζάρι αφηγείται ότι ο Ραφαήλ από μικρή ηλικία «προσέφερε σημαντική βοήθεια στον πατέρα του για τα πολυάριθμα έργα που φιλοτεχνούσε στην πόλη του Ουρμπίνο». Δυστυχώς, δεν έχουμε στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο ο Ραφαήλ βοήθησε στη δραστηριότητα του πατέρα του και, δεδομένου ότι απουσιάζει οποιαδήποτε μαρτυρία για εκείνο το διάστημα, παραμένει άγνωστη η περίοδος διαμόρφωσης του ζωγράφου. Είναι λογικό να σκεφτούμε –όπως υποστήριζε ο Βαζάρι– ότι πήρε τις πρώτες βάσεις από τον πατέρα



Επάνω: το γαλήνιο αυτό Πορτρέτο αγοριού (1500) θεωρείται από μερικούς κριτικούς αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη.

Κάτω: υδατογραφία με άποψη της Φλωρεντίας τον 1490 περίπου. Ο δημιουργός είναι άγνωστος, ωστόσο ο πίνακας προέρχεται από μια χαλκογραφία του Φραντζέσκο Ροσέλι.



Ζωγράφος και ποιητής

Ο πατέρας του Ραφαήλ, Τζοβάνι Σάντι (περ. 1440-1494), εργάστηκε κυρίως στο Ουρμπίνο, στην Περούτζια, καθώς και σε άλλες περιοχές της κεντρικής Ιταλίας. Στην εποχή του φημιζόταν για τις προσωπογραφίες του, από τις οποίες όμως δεν σώζεται καμία· τα θρησκευτικά έργα του είναι αξιόλογα, όχι όμως εξαιρετικά, ενώ οι σύγχρονοι ιστορικοί ενδιαφέρονται περισσότερο για τα ποιήματά του, παρά για τη ζωγραφική του. Την περίοδο 1484-87 έγραψε ένα έμμετρο χρονικογράφημα με θέμα το δούκα Φεντερίκο ντα Μοντεφέλτρο, που κυβέρνησε στο Ουρμπίνο από το 1444 έως και το 1482. Το έργο δεν είναι μεγάλης λογοτεχνικής αξίας, αλλά περιλαμβάνει χρήσιμες πληροφορίες για τη ζωή των αυλικών, τις στρατιωτικές εκστρατείες του Φεντερίκο, καθώς και διάφορα καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κατοικία όπου έζησε σώζεται ακόμη στο Ουρμπίνο και σήμερα έχει μετατραπεί σε μουσείο, γνωστό με την ονομασία Το σπίτι του Ραφαήλ. Φιλοξενεί μια μικρών διαστάσεων νωπογραφία με τίτλο Η Παρθένος με το Θείο Βρέφος, η οποία έχει υποβληθεί σε σημαντικές επεμβάσεις αποκατάστασης και αποδίδεται από μερικούς στον Τζοβάνι Σάντι και από άλλους στον Ραφαήλ.

Δεξιά: Η Παναγία με το Θείο Βρέφος (περ. 1488) του Τζοβάνι Σάντι.



Επάνω:

Αυτοπροσωπογραφία (περ. 1566-68) του Τζορτζιο Βαζάρι, ζωγράφου και αρχιτέκτονα, αλλά κυρίως σημαντικότετου βιογράφου των Ιταλών καλλιτεχνών της Αναγέννησης.

Δεξιά: Η Κοίμηση της Θεοτόκου του Περουτζίνο, μαθητής του οποίου είναι πιθανό να υπήρξε ο Ραφαήλ.

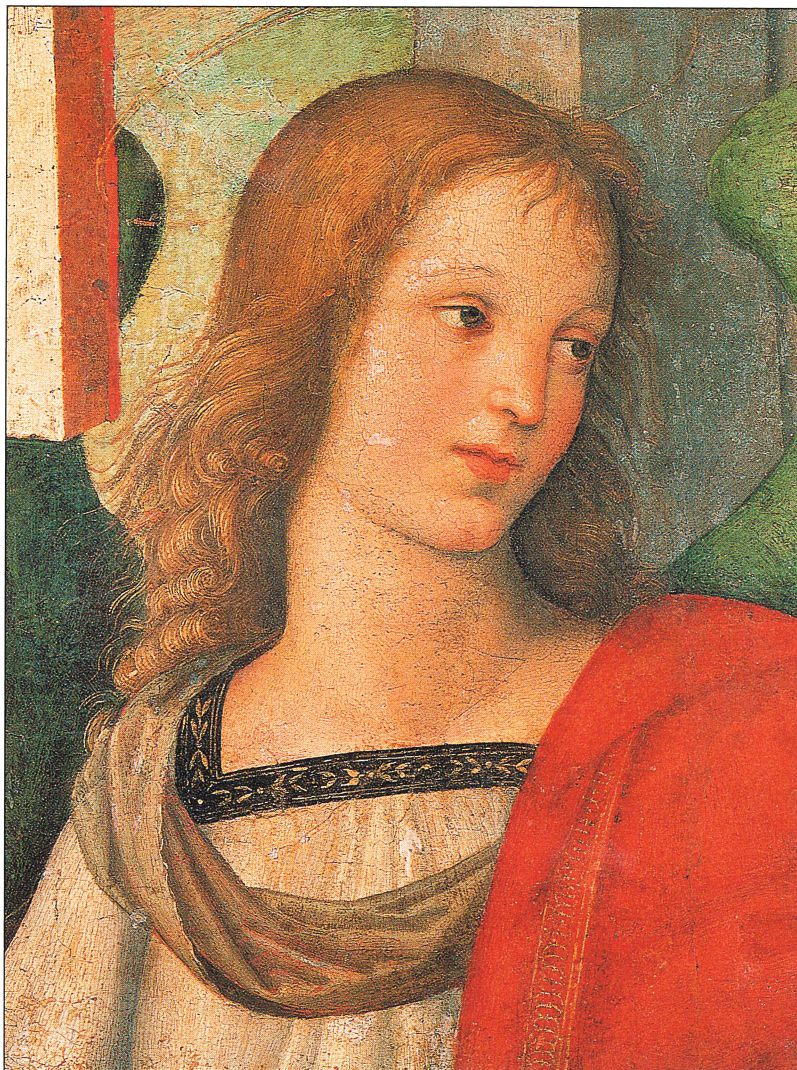
του, ωστόσο στα πρώιμα έργα του είναι πιο εμφανής η επίδραση του Πιέτρο Βανούτσι, γνωστού ως Περουτζίνο, ενός από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της περιόδου που εργάστηκε κυρίως στην Περούτζια (η οποία απέχει περίπου 80 χιλιόμετρα από το Ουρμπίνο) και τη Φλωρεντία. Ο Τζορτζιο Βαζάρι αφήνει να εννοηθεί ότι ο Ραφαήλ ξεκίνησε σε νεαρή ηλικία τη μαθητεία δίπλα στον Περουτζίνο.

Αφηγείται πώς ο πατέρας του τον συνόδευσε στην Περούτζια παρά «τα τόσα δάκρυα της μητέρας», γεγονός το οποίο, εφόσον αληθεύει, σημαίνει ότι ο Ραφαήλ δεν ήταν μεγαλύτερος από οκτώ ετών, δεδομένου ότι η μητέρα του δεν είχε πεθάνει. Εντούτοις, δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι ο Ραφαήλ μαθήτευσε δίπλα στον Περουτζίνο. Πολλοί σύγχρονοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η αφήγηση του Βαζάρι είναι πλασματική και υπερβολική, καθώς και ότι οι σχέσεις ανάμεσα στον

Ραφαήλ και τον Περουτζίνο ξεκίνησαν αμέσως μετά την αλλαγή του αιώνα. Την περίοδο εκείνη, ο Ραφαήλ, 20 ετών, ήταν ήδη αναγνωρισμένος καλλιτέχνης (ένα έγγραφο του 1500 του αποδίδει τον τίτλο του «αρχιτεχνίτη») και αν πράγματι εργάστηκε με τον Περουτζίνο, το έκανε ίσως ως συνάδελφος και όχι ως συνεργάτης.

Το πρώτο αξιόλογο έργο του Ραφαήλ ήταν μια εικόνα για το ναό του Αγίου Νικολάου ντα Τολεντίνο στο Τσιτά ντι Καστέλο, μια μικρή πόλη μεταξύ του Ουρμπίνο και της Περούτζια. Η δημιουργία της εικόνας ξεκίνησε το 1500 και ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1501 (κατόπιν υπέστη φθορές κατά τη διάρκεια ενός σεισμού το 1789, ενώ σήμερα σώζονται μόνο μερικά τμήματά της). Τα χρόνια που ακολούθησαν, ο Ραφαήλ φιλοτέχνησε και άλλα έργα για τους ναούς του Τσιτά ντι Καστέλο και της Περούτζια, συμπεριλαμβανομένων αρκετών μεγάλων εικόνων για το χώρο της Αγίας Τράπεζας, καθώς και ζωγραφικούς πίνακες μικρότερων διαστάσεων για ιδιώτες. Στα τέλη του 1504 μετέβη στη Φλωρεντία, την οποία θεωρούσε ιδανικό τόπο για μελέτη και βελτίωση της τεχνικής του. Είχε ήδη





Επάνω: ένας άγγελος του Ραφαήλ, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του οποίου ήταν η ικανότητα να συνδυάζει στις μορφές θεϊκών και ουράνιων πλασμάτων το ανθρώπινο με το ιερό.

στο ενεργητικό του πλήθος έργων, εντούτοις αντιλαμβανόταν ότι θα μπορούσε να διδαχθεί πολλά από τους μεγάλους ζωγράφους της περιόδου, κυρίως από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο, η φήμη του οποίου επισκίαζε όλους τους υπόλοιπους.

Παρότι έμεινε στη Φλωρεντία για μεγάλο μέρος των τεσσάρων επόμενων ετών (η επονομαζόμενη «φλωρεντινή περίοδος»), ο Ραφαήλ πιθανότατα δεν εγκαταστάθηκε μόνιμα εκεί, αλλά συνέχισε να ταξιδεύει και να εργάζεται σε διάφορα μέρη της κεντρικής Ιταλίας· τα έγγραφα τον εμφανίζουν στην Περούτζια το 1505 και το 1507, στο Ουρμπίνο το 1506 και το 1507 και ενδεχομένως ακόμη και στη Ρώμη, παρόλο που δεν υπάρχουν αποδείξεις για τη συγκεκριμένη παραμονή.

Κατά τη φλωρεντινή περίοδο, φιλοτέχνησε στην Περούτζια θρησκευτικά έργα μικρών διαστάσεων και προσωπογραφίες (διάσημες είναι εκείνες του εύπορου βιοτέχνη υφασμάτων Ανιόλο Ντόνι και της συζύγου του, Μανταλένα, που βρίσκονται σήμερα στο Παλάτσο Πίτι), ενώ στη Φλωρεντία φιλοτέχνησε μόνο μια μεγάλη εικόνα για το ναό του Αγίου Πνεύματος, το έργο *Η Παρθένος με το κάθισμα*, που εκτίθεται επίσης στο Παλάτσο Πίτι.





Επάνω: λεπτομέρεια από νωπογραφία στην οροφή της Αίθουσας της Υπογραφής, του πρώτου από τα παπικά διαμερίσματα στο Βατικανό που διακόσμησε ο Ραφαήλ.

Αριστερά: Προσωπογραφία της Μανταλένα Ντόνι, που ο Ραφαήλ φιλοτέχνησε για τον εύπορο βιοτέχνη υφασμάτων Ανιόλο Ντόνι από την Περούτζια.

Εκτός από τους μακίνες της Φλωρεντίας, που τον θαύμαζαν λόγω της δεξιότητάς του, ο Ραφαήλ έγινε φίλος και με ντόπιους ζωγράφους, μεταξύ των οποίων ο Φρα Μπαρτολομέο, ο οποίος έπειτα από την αναχώρηση του Μιχαήλ Αγγέλου για τη Ρώμη και του Λεονάρντο ντα Βίντσι για το Μιλάνο το 1506, θεωρούνταν ο πιο αξιόλογος ζωγράφος στη Φλωρεντία. Εξαιτίας και της επίδρασής του, ο Ραφαήλ εγκατέλειψε το γαλήνιο και κομψό στιλ του Περοντζίνο, για να υιοθετήσει μεγαλοπρεπέστερες και επιβλητικότερες φόρμες. Στα τέλη του 1508, ο Ραφαήλ μετέβη στη Ρώμη, πιθανότατα κατόπιν πρότασης του αρχιτέκτονα Ντονάτο Μπραμάντε, μακρινού συγγενή του, ενώ σε σύντομο διάστημα προσελήφθη από

αξιοποιεί τις ευκαιρίες με τον καλύτερο τρόπο και έκτοτε, μολοντί εργαζόταν και για άλλους μακίνες, προσέφερε τις υπηρεσίες του κυρίως στον Ιούλιο Β' και το διάδοχό του, Λέοντα Ι', για τους οποίους φιλοτέχνησε μια σειρά σχεδίων που τον ανέδειξαν στον πλέον περιζήτητο καλλιτέχνη της Ρώμης. Πριν ασχοληθεί με την Αίθουσα της Υπογραφής, ήταν λιγότες οι εμπειρίες του στη νωπογραφία, ωστόσο χειρίστηκε την τεχνική με εκπληκτική ικανότητα φιλοτεχνώντας στην εν λόγω αίθουσα το έργο *Η Σχολή των Αθηνών*, ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της Αναγέννησης. Οι νωπογραφίες στην Αίθουσα της Υπογραφής είναι αποκλειστικά έργα του Ραφαήλ, ενώ όσον αφορά εκείνες που κοσμούν τις υπόλοιπες τρεις αίθουσες, ο καλλιτέχνης, καθώς αυξάνονταν σταδιακά οι υποχρεώσεις του, ανέθετε ολοένα περισσότερες εργασίες στους συνεργάτες του, διευθύνοντας το ατελιέ του με αποτελεσματικό τρόπο, χάρη όχι μόνο στην καλλιτεχνική του δεξιότητα, αλλά και στο γενναιόδωρο χαρακτήρα του. Αν και εργαζόταν σε ένα περιβάλλον που ανέκαθεν το διέκρινε ο ανταγωνισμός, ο καλλιτέχνης από το Ουρμπίνο δεν προκάλεσε

τον πάπα Ιούλιο Β' (το πρώτο έγγραφο που πιστοποιεί το γεγονός ότι πληρώθηκε για το έργο που φιλοτέχνησε στο Βατικανό ανάγεται στον Ιανουάριο του 1509). Ο Ιούλιος Β', που εξελέγη πάπας το 1503, δεν ήταν ευχαριστημένος από τα διαμερίσματά του στο ανάκτορο του Βατικανού, τα οποία είχε διακοσμήσει ο αντιπαθής προκαθήμενός του, Αλέξανδρος ΣΤ', με προσωπογραφίες του και δικές του επιγραφές. Διέταξε την ανέγερση ενός νέου διαμερίσματος (*Αίθουσες*) και ο Ραφαήλ επιδόθηκε αμέσως στο έργο ξεκινώντας από την Αίθουσα της Υπογραφής, που αρχικά προοριζόταν από τον Ιούλιο Β' για βιβλιοθήκη. Η ανάθεση του πάπα Ιουλίου Β' σηματοδότησε τη μεγάλη ώθηση στη σταδιοδρομία του Ραφαήλ. Την περίοδο εκείνη, μόλις 25 ετών, θεωρούνταν ακόμη καλλιτέχνης υπό διάπλαση, λόγος για τον οποίο δεν είχε αναλάβει ακόμη έργα σπουδαιότητας και κύρους. Ο Ραφαήλ ήξερε να

Χρονολόγιο

- 1483** Γεννιέται στο Ουρμπίνο στις 6 Απριλίου, γιος του Τζοβάνι Σάντι, ζωγράφου και ποιητή στην Αυλή του Ουρμπίνο.
- 1491** Πεθαίνει η μητέρα του. Ο πατέρας του ξαναπαντρεύεται λίγο αργότερα.
- 1494** Πεθαίνει ο πατέρας του και την επιμέλεια του Ραφαήλ αναλαμβάνει ο ιερέας θείος του, Μπαρτολομέο.
- 1500** Είναι ήδη ένας ανεξάρτητος καλλιτέχνης και στα χρονικά αναφέρεται ως αρχιτεκνίτης.
- 1501** Φιλοτεχνεί μια εικόνα για το ναό του Αγίου Νικολάου ντα Τολεντίνο στο Τοπί ντι Καστέλο.
- 1504** Μεταβαίνει στη Φλωρεντία για να μαθητεύσει κοντά στους δύο μεγάλους ζωγράφους, Λεονάρντο ντα Βίντσι και Μιχαήλ Αγγέλο.
- 1505** Διακόπτει την παραμονή του στη Φλωρεντία για να φιλοτεχνήσει κάποια έργα για λογαριασμό επιφανών προσώπων στην Περούτζια.
- 1508** Μεταβαίνει στη Ρώμη, όπου ο πάπας Ιούλιος Β' τού αναθέτει το διάκοσμο των διαμερισμάτων του στο Ανάκτορο του Βατικανού.
- 1509** Πρώτη καταγραφή του έργου του στο Βατικανό. Ξεκινά τη νωπογραφία με τίτλο *Η Σχολή των Αθηνών*.
- 1512** Ξεκινά τις εργασίες στο ταφικό παρεκκλήσι του Αγκοστίνου Κίτζι στη Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο.
- 1514** Διορίζεται αρχιτέκτονας του Αγίου Πέτρου· σκοπεύει να παντρευτεί τη Μαρία Μπιμπιένα, ανιψιά ενός καρδινάλιου.
- 1515** Ο πάπας Λέων Ι' τού αναθέτει τη συντήρηση και την καταγραφή των αρχαίων μαρμάρων.
- 1517** Διορίζεται έφορος αρχαιοτήτων· προετοιμάζει μια λεπτομερή μελέτη των αρχαίων μνημείων της πόλης.
- 1520** Πεθαίνει την ημέρα των τριακοστών εβδόμων γενεθλίων του, Μεγάλη Παρασκευή, θρηνούμενος από τον πάπα και σόσσομη την παπική Αυλή· ενταφιάζεται στο Πάνθεον.

Δεξιά:

Προσωπογραφία του καρδινάλιου Ντοβίτσι ντι Μπιμπιένα. Ο καρδινάλιος υπήρξε για τον Ραφαήλ περισσότερο από ένας απλός εργοδότης. Ο καλλιτέχνης σκόπευε άλλωστε να παντρευτεί την ανιψιά του, Μαρία.



ποτέ το φθόνο των άλλων καλλιτεχνών, ενώ στους Βίους του ο Βαζάρι κάνει λόγο για «τη χάρη, την εργατικότητα, το κάλλος, τη σεμνότητα και τον άριστο χαρακτήρα» του. Ο Βαζάρι συχνά υπερέβαλε, εντούτοις και άλλες περιγραφές της εποχής επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι ο Ραφαήλ υπήρξε ένα αγαπητό πρόσωπο. Το 1514 διορίστηκε αρχιτέκτονας του ναού του Αγίου Πέτρου, την ανέγερση του οποίου διέταξε ο Ιούλιος Β΄, έργο που του ανατέθηκε μετά το θάνατο του Μπραμάντε, ο οποίος είχε ξεκινήσει την κατασκευή του το 1506. Τα σχέδια του Ραφαήλ για τον Άγιο Πέτρο τροποποιήθηκαν μετά το θάνατό του, αλλά ο ίδιος έκτισε και άλλα κτήρια, ενώ για σύντομη περίοδο υπήρξε, εκτός από κυριότερος ζωγράφος, ο πιο σπουδαίος αρχιτέκτονας της Ρώμης. Δυστυχώς, το μεγαλύτερο μέρος του αρχιτεκτονικού έργου του είτε καταστράφηκε είτε τροποποιήθηκε, με αποτέλεσμα να καθίσταται δύσκολη η αξιολόγησή του στον εν λόγω τομέα. Η δραστηριότητα του Ραφαήλ εντάθηκε το 1515, όταν ο Λέων Ι΄ του ανέθεσε τη συντήρηση των αρχαίων μαρμάρων που έφεραν σημαντικές λατινικές επιγραφές (τότε ήταν συνηθισμένη η εκ νέου χρήση των αρχαίων ρωμαϊκών αρχιτεκτονικών μελών για τα υπό ανέγερση κτήρια). Δύο χρόνια αργότερα, αφού διορίστηκε έφορος αρχαιοτήτων, σχεδίασε ένα λεπτομερή χάρτη των αρχαίων μνημείων της πόλης.

Ο εύπορος μαικήνας

Εκτός από τον Ιούλιο Β΄ και τον Λέοντα Ι΄, ο σημαντικότερος μαικήνας του Ραφαήλ στη Ρώμη υπήρξε ο Αγκοστίνo Κίτζι (1466-1520), πάμπλουτος επιχειρηματίας και ένας από τους σημαντικότερους τραπεζίτες της Ευρώπης (στο απόγειο των δραστηριοτήτων της, η τράπεζα της οικογένειας απαριθμούσε περισσότερες από εκατό θυγατρικές στην Ιταλία και πολλές άλλες στο εξωτερικό), με μεγάλα συμφέροντα επίσης στο εμπόριο και στη βιοτεχνία. Ο Ραφαήλ φιλοτέχνησε για τον Αγκοστίνo Κίτζι νωπογραφίες, μεταξύ των οποίων είναι το περίφημο έργο Ο θρίαμβος της Γαλάτειας στην έπαυλη Φαρνεζίνα του μαικήνα ακριβώς έξω από τα τείχη της Ρώμης, και σχεδίασε το ταφικό παρεκκλήσι στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο. Το παρεκκλήσι συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο αξιόλογων δημιουργιών του Ραφαήλ, για το οποίο έκανε χρήση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της τεχνικής του ψηφιδωτού, ώστε να πετύχει έναν πλούσιο διάκοσμο που παραπέμπει στο μπαρόκ. Οι εργασίες ξεκίνησαν το 1512, ενώ δεν είχαν ολοκληρωθεί όταν απεβίωσαν ο Ραφαήλ και ο Αγκοστίνo Κίτζι, με διαφορά μιας εβδομάδας, το 1520. Το παρεκκλήσι περατώθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα από τον Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι.



Δεξιά: λεπτομέρεια από το εσωτερικό της εκκλησίας Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο, στη Ρώμη.



Επάνω: το Πάνθεον, στη Ρώμη, όπου ενταφιάστηκε ο Ραφαήλ.

***Αριστερά:** Ο πίνακας αυτός, γνωστός ως La fornarina, εικάζεται ότι απεικονίζει τη Μαργκερίτα Λούτι από τη Σιένα, η οποία λέγεται ότι υπήρξε ερωμένη του Ραφαήλ. Ωστόσο, δεν υπάρχουν αποδείξεις ότι πρόκειται για υπαρκτό πρόσωπο.*

Εκτός του ότι εργαζόταν για άλλους σημαντικούς παραγγελιοδότες, ο Ραφαήλ ασχολήθηκε σχεδόν με όλες τις δραστηριότητες του παπικού κράτους που συνδέονταν με τις εικαστικές τέχνες και, παρά το νεαρό της ηλικίας του (ήταν τριάντα πέντε χρονών), είχε ήδη αποκτήσει πλούτη και κύρος ανώτερα από οποιουδήποτε άλλου προγενέστερου καλλιτέχνη. Ο Λεονάρντο και ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν εξίσου αξιοσέβαστοι και ενδεχομένως περισσότερο από εκείνον, ωστόσο ο πρώτος άφηne συχνά τα έργα του ημιτελή, ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν γνωστός για το δύσκολο και ευέξαπτο χαρακτήρα του, ενώ ο Ραφαήλ ενσάρκωνε το όνειρο του κάθε μαικίνα: μια μεγαλοφυΐα πάντα πρόθυμη και εξαιρετικά αποτελεσματική. Μια άλλη πτυχή του Ραφαήλ που αναφέρει ο Βαζάρι είναι το πάθος του για τη γυναικεία συντροφιά. Ο καλλιτέχνης δεν παντρεύτηκε ποτέ, ωστόσο το 1514 φαίνεται ότι υπήρξαν οικονομικές συμφωνίες σχετικά με το γάμο του με τη Μαρία Μπιμπιένα (ανιψιά του καρδινάλιου), που δεν είχαν αίσιο τέλος λόγω του πρώιμου θανάτου της κοπέλας. Η άλλη

γυναίκα που συνδέεται με το όνομά του έμεινε γνωστή στην ιστορία ως *La fornarina* (η κόρη του αρτοποιού), παρόλο που δεν έχει αποδειχθεί αν ήταν υπαρκτό πρόσωπο. Υπάρχουν δύο πορτρέτα του Ραφαήλ που εικάζεται ότι την απεικονίζουν, ίσως όμως να πρόκειται για δύο άλλες γυναίκες. Κατά τον Βαζάρι, ο πρώιμος θάνατος του Ραφαήλ οφείλεται δίχως αμφιβολία στις καταχρήσεις με γυναίκες: μετά από μια ιδιαίτερα δύσκολη νύχτα, ο καλλιτέχνης, που υπέφερε από υψηλό πυρετό, δεν είπε στους γιατρούς ποια ήταν η αιτία της αδιαθεσίας του και υπεβλήθη σε φλεβοτομή αντί για τονωτική αγωγή. Όποια και αν ήταν η αιτία, απεβίωσε στις 6 Απριλίου του 1520, την ημέρα των γενεθλίων του. Ήταν Μεγάλη Παρασκευή και ένας σύγχρονός του έγραψε ότι το θάνατό του διέκριναν τα ίδια σημάδια που χαρακτήριζαν το θάνατο του Ιησού. Συνοδευόμενος από ολόκληρη την παπική Αυλή, ενταφιάστηκε, κατόπιν δικής του επιθυμίας, στο Πάνθεον, τόπο αντάξιο για την ανάπαυση ενός καλλιτέχνη τα έργα του οποίου ανταγωνίζονται τα αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης.

Η κατάκτηση της τελειότητας

Εξαιρετικά δεκτικός, ο Ραφαήλ ήξερε να εφαρμόζει με τρόπο αριστοτεχνικό, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη του, τα αισθητικά ιδεώδη της Αναγέννησης, ερμηνεύοντας με ευφυΐα και ιστορική συνείδηση τις νεοτεριστικές καλλιτεχνικές και πολιτιστικές προκλήσεις της εποχής του, συχνά προλαμβάνοντας τις μεταγενέστερες εξελίξεις. Από τις περίφημες ρωμαϊκές νωπογραφίες, τις μνημειώδεις αυτές συνθέσεις όπου η αρμονία και η ισορροπία αγγίζουν τα όρια της τελειότητας, έως τις Παναγίες, που αποτελούν απόδειξη διαρκούς αναζήτησης για ποικιλία,

αφθονία και αυθορμητισμό κινήσεων και ρυθμικών δεσμών, απόρροια της μελέτης του έργου του Λεονάρντο· από τις προσωπογραφίες, όπου η βαθιά γνώση της ανθρώπινης φύσης, καθώς και τον κοινωνικού και ψυχολογικού στοιχείου, συγκλίνει με την ένταση του αποτελέσματος, έως το μυθολογικής έμπνευσης διάκοσμο, «αναγέννηση» του αρχαίου, στα τελευταία έργα όπου η προσοχή εστιάζεται στα κατεξοχήν δραματικά στοιχεία, η εργογραφία του Ραφαήλ αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά δείγματα της αναγεννησιακής τέχνης της Ιταλίας.



Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΣ (περ. 1505-06). Παραλλαγή του έργου Ο άγιος Μιχαήλ και ο δράκος, που φυλάσσεται επίσης στο Λούβρο, ο πίνακας μαρτυρά, μαζί με το θαυμάσιο προσχέδιο της πινακοθήκης Ουφίτσι, στη μεγαλοπρέπεια της κίνησης του αλόγου και τον αναβάτη, τη βαθιά γνώση των σχεδίων του Λεονάρντο ντα Βίντσι.



Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΑΛΥΜΜΕΝΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ (περ. 1514). Το έργο, με την αγία Ελισάβετ, την αγία Αικατερίνη και τον άγιο Ιωάννη, πήρε τον τίτλο από το «καλυμμένο» με ύφασμα παράθυρο στο βάθος. Είναι μία από τις πολλές εκδοχές του θέματος της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, που φιλοτεχνήθηκε με βάση το παιχνίδι κινήσεων και βλεμμάτων, κατόπιν μελέτης της τεχνικής του Ντα Βίντσι και του Μιχαήλ Άγγελου.





Η ΕΚΛΙΩΣΗ
ΤΟΥ ΗΛΙΟΔΩΡΟΥ ΑΠΟ
ΤΟ ΝΑΟ (1511-12).
 Η νωπογραφία
 στην Αίθουσα
 του Ηλιοδώρου
 απεικονίζει
 ένα επεισόδιο
 από το Β' βιβλίο
 των Μακκαβαίων:
 ο Ηλιόδωρος,
 ο οποίος απέσπασε
 το θησαυρό
 από το Ναό
 της Ιερουσαλήμ,
 παρασύρεται
 από το άλογο του
 απεσταλμένου του
 Θεού, ενώ ο ιερέας
 Ονίας προσεύχεται
 για κείνον.
 Συγκριτικά με
 την ισορροπημένη
 και αρμονική
 σύνθεση της Σχολής
 των Αθηνών,
 εδώ υπερισχύει
 η αναζήτηση
 των δραματικών
 και δυναμικών
 αποτελεσμάτων
 μέσω της βίαιης
 ορμής των κινήσεων,
 της προοπτικής των
 αρχιτεκτονημάτων
 και κυρίως
 της εφαρμογής
 θεαματικών μεθόδων
 φωτισμού.
 Η μεταφορά
 στη σύγχρονη εποχή
 της ιστορικής
 σκηνης, που
 επιτυγχάνεται μέσω
 της παρουσίας
 του Ιουλίου Β',
 ο οποίος εμφανίζεται
 αριστερά, εντάσσεται
 στο πλαίσιο της
 αποκατάστασης
 του ρόλου
 της Εκκλησίας
 τη συγκεκριμένη
 χρονική περίοδο,
 των πολιτικών
 αναταραχών και
 των εσωτερικών
 σχισμάτων.



Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΑΘΙΣΜΑ (περ. 1513-14). Πρόκειται για μία από τις επιβλητικότερες απεικονίσεις του θέματος αυτού, όπου ο Ραφαήλ κατορθώνει να συνδυάσει, σε ένα τέλεια εναρμονισμένο σύνολο, το κυκλικό πλαίσιο της σύνθεσης με τη φυσικότητα και τη στοργικότητα της μητρικής αγκαλιάς. Όπως παρατηρεί ο Ερνστ Γκόμπριχ, η ενότητα αυτή δεν απειλείται καθόλου, αλλά αντιθέτως τονίζεται από την κατεύθυνση του βλέμματος των δύο εικονιζόμενων, που είναι στραμμένο προς το μέρος του θεατή.

ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΠΑΛΝΤΑΣΑΡΕ ΚΑΣΤΙΛΙΟΝΕ (1514-15). Η στάση στην οποία απεικονίζεται η μορφή προσδίδει την αίσθηση του οικείου και του προσφιλούς, της σιωπηλής συνομιλίας με το πρόσωπο με το οποίο ο Ραφαήλ συνδεόταν με βαθιά φιλία. Η πληθώρα κυρίως ψυχρών χρωμάτων που χρησιμοποίησε ο Ραφαήλ εναρμονίζεται άψογα με την αριστοκρατική ευαισθησία, την αξιοπρέπεια και την ευγενική «αδιαφορία» του συγγραφέα του έργου Ο αυλικός.



ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΤΟΜΑΖΟ ΙΝΓΚΙΡΑΜΙ (περ. 1513). Ο καρδινάλιος και λόγιος απεικονίζεται ως μελετητής και όχι με την επίσημη ιδιότητά του, με την πένα ανά χείρας και το βλέμμα στραμμένο ψηλά και πλαγίως, μοιάζοντας να αναμένει την έμπνευση. Με το παρόν τέχνασμα, ο Ραφαήλ ελαχιστοποιεί το πρόβλημα στραβισμού του απεικονιζόμενου, προσδίδοντάς του αξιοπρέπεια.



ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (LA VELATA). Το έργο, που χρονολογείται περί το 1515-16, απεικονίζει μια γυναίκα με έντονο και γεμάτο ζωντάνια βλέμμα. Είναι πολλές οι ομοιότητες με το έργο Προσωπογραφία του Μπαλντασάρε Καστιλιόνε, τόσο στη στάση, όσο και στην εξαιρετική λεπτότητα των γραμμών, κυρίως όμως στην απόδοση των υφασμάτων, όπου κυριαρχούν οι διάφορες αποχρώσεις του λευκού και του χρυσού.



Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ (1518-20). Εδώ, ο Ραφαήλ παρουσιάζει ταυτόχρονα δύο επεισόδια, τη Μεταμόρφωση του Χριστού, ψηλά, και την ίαση του δαιμονισμένου, χαμηλά, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στη φωτεινή και συμμετρική σύνθεση του άνω «θεϊκού» μέρους, και τη σκηνή που χαρακτηρίζεται από βίαιες εναλλαγές του φωτός στις χειρονομίες και στα βλέμματα του κάτω «επίγειου» μέρους. Η ωριμότητα του Ραφαήλ γίνεται, επίσης, αντιληπτή στη θαυμάσια χρωματική ποικιλία των υφασμάτων.

Μια αριστοτεχνική σύνθεση

Τα θαυμάσια έργα που φιλοτέχνησε ο Ραφαήλ την περίοδο της καλλιτεχνικής του ωριμότητας αποτελούν σύνθεση των καλύτερων στοιχείων από τους συγχρόνους του, κυρίως τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Αγγέλο.

Ο ΡΑΦΑΗΛ υπήρξε ένας από τους τρεις μεγάλους καλλιτέχνες (οι άλλοι δύο είναι ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μιχαήλ Άγγελος) που σφράγισαν την περίοδο της Αναγέννησης, κατά την οποία, σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής αλλά και πολλούς μεταγενέστερους, η ιταλική τέχνη έφτασε στο αποκορύφωμά της. Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μιχαήλ Άγγελος θεωρούνται εν γένει οι μεγαλύτεροι καινοτόμοι της περιόδου, ενώ ο Ραφαήλ εκλαμβάνεται κυρίως ως

το ενοποιό στοιχείο, εκείνος που δημιούργησε έχοντας ως βάση τις ιδέες των άλλων, τις οποίες ενσωμάτωσε και αξιοποίησε σε σύνθεση ιδιαίτερης χάρης. Ο σερ Τζόσουα Ρέινολντς, ένας από τους εξέχοντες ζωγράφους του 18ου αιώνα, συνοψίζει με τα εξής λόγια αυτή την αντίληψη: «Η ανάδειξη του Ραφαήλ σε πρότυπο για όλους τους μεταγενέστερους ζωγράφους οφείλεται στο ότι και ο ίδιος είχε πολλά πρότυπα: πάντα μιμούμενος και πάντα αυθεντικός». Η ισορροπία στην τέχνη

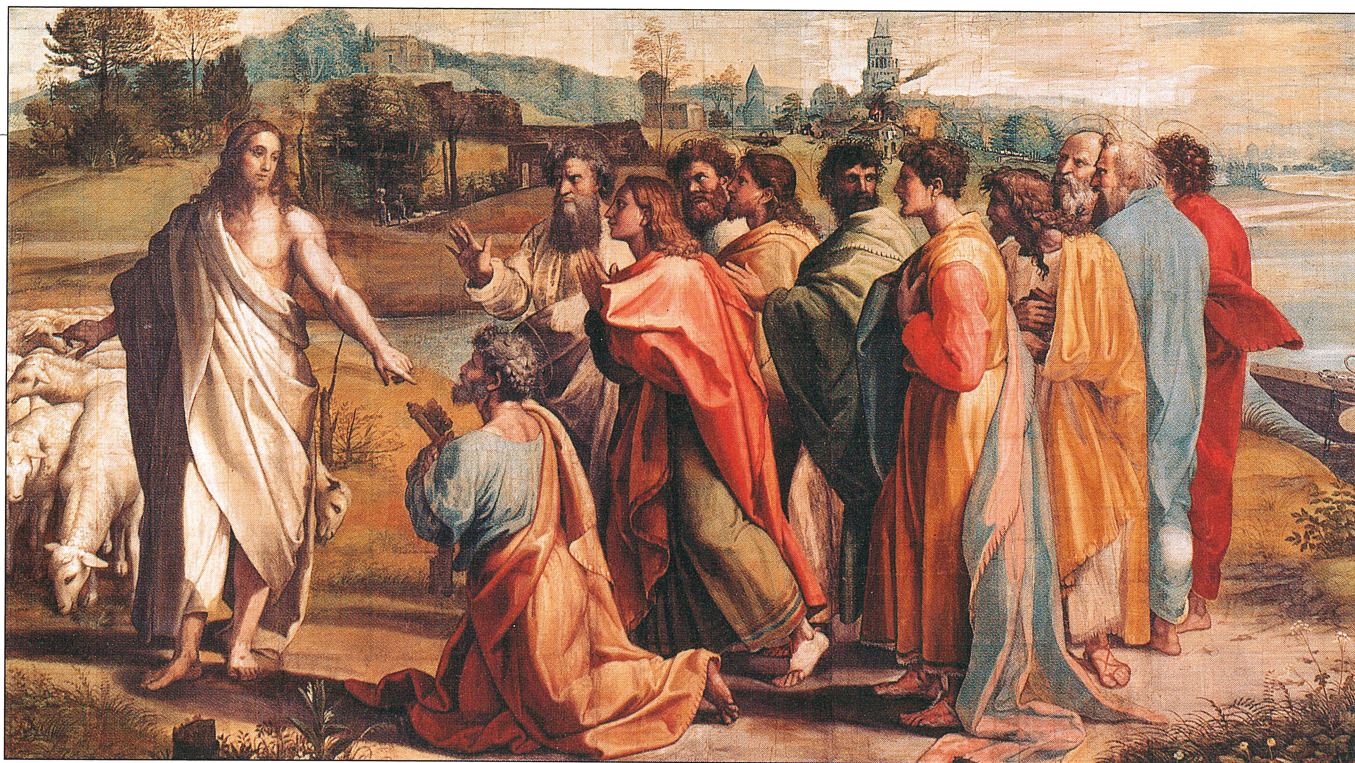
του Ραφαήλ αντικατοπτρίζει το χαρακτήρα του, τον τόσο διαφορετικό από εκείνον των δύο ονομαστών συγχρόνων του. Ενώ ο Λεονάρντο και ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν μοναχικές φύσεις και αφοσιωμένοι στην τέχνη τους, ο Ραφαήλ διατηρούσε άριστες σχέσεις με όλους και τον περιέγραφαν ως «ευαίσθητο και ευγενή». Τα έργα του δεν παρουσιάζουν τη διανοητική πολυπλοκότητα του Ντα Βίντσι, ούτε την ορμητική δύναμη του Μιχαήλ Άγγελου, αλλά μια έντονη ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

Οι προσωπογραφίες

Το είδος αυτό υπήρξε για τον Ραφαήλ μια δευτερεύουσα δραστηριότητα κυρίως μετά την εγκατάστασή του στη Ρώμη, όπου αναγκάστηκε να αφιερώσει σχεδόν όλο του το χρόνο στα μεγαλεπήβολα έργα στο Βατικανό. Βέβαια, φιλοτέχνησε τα πορτρέτα των δύο παπών για τους οποίους εργάστηκε, τον Ιουλίον Β' και τον Λέοντα Γ'. Η απεικόνιση του Ιουλίον Β' (δεξιά) καθιέρωσε το μοντέλο των παπικών προσωπογραφιών για τους επόμενους δύο αιώνες: ο Βελάσκεθ, για παράδειγμα, το χρησιμοποίησε ως πρότυπο για τον περίφημο Ιννοκέντιο Γ' τον 1650, όπου ο πάπας απεικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα, σε κάθισμα με ψηλή πλάτη.

Ο Ραφαήλ δεν φιλοτέχνησε τα πορτρέτα πολλών επιφανών προσώπων· τα μοντέλα του, πολλά από τα οποία είναι άγνωστα, προέρχονταν στην πλειονότητά τους από το φιλικό του κύκλο. Ενώ για τα θρησκευτικού χαρακτήρα έργα του ο Ραφαήλ χρησιμοποιούσε συνήθως ξύλο, για τις προσωπογραφίες προτιμούσε τον καμβά, που ενδείκνυτο για τον πλούτο των χρωμάτων και την τυπική δομή του είδους αυτού.





Τα σχέδια για τις ταπετσαρίες

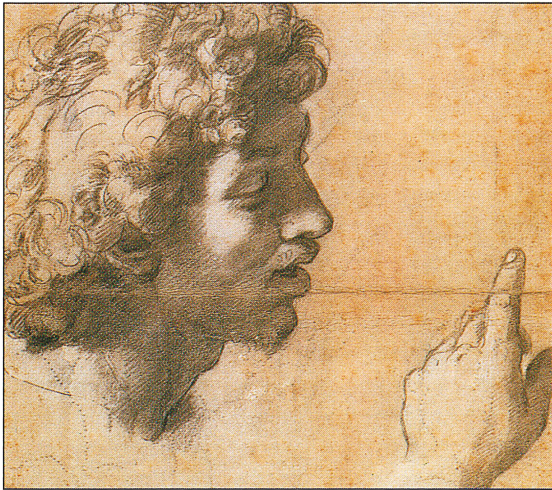
Μία από τις σημαντικότερες εργασίες που ο πάπας ανέθεσε στον Ραφαήλ ήταν η σειρά δέκα ταπετσαριών με σκηνές από τους βίους του αγίου Πέτρου και του αγίου Παύλου, που κοσμούν την Καπέλα Σιξτίνα. Τα σχέδια, που φιλοτεκνήθηκαν σε φυσικές διαστάσεις το 1515-16, στάλθηκαν στις Βρυξέλλες για να υφανθούν στο εργαστήριο του Πίτερ βαν Ελσι. Οι τρεις πρώτες ταπετσαρίες κατέφτασαν στη Ρώμη το 1519. Είναι πιθανόν ο Ραφαήλ να είδε ολόκληρη τη σειρά εγκατεστημένη στην Καπέλα Σιξτίνα προτού πεθάνει το 1520, ενώ είναι βέβαιο ότι τη θαύμασε ο Λέοντας Γ', που απεβίωσε ένα χρόνο αργότερα. Σήμερα, οι ταπετσαρίες βρίσκονται στα Μουσεία του Βατικανού. Τα επτά πρωτότυπα σχέδια, που σώζονται έως τις μέρες μας και αγοράστηκαν το 1623 από τον πρίγκιπα της Ουαλλίας και μελλοντικό βασιλιά Κάρολο Α', παραχωρήθηκαν από τη συλλογή του βρετανικού Στέμματος στο Victoria and Albert Museum του Λονδίνου, όπου και εκτίθενται σήμερα. Εδώ βλέπουμε το έργο Η παράδοση των κλειδιών στον άγιο Παύλο (επάνω) και το έργο Ο άγιος Παύλος κηρύττει στην Αθήνα (δεξιά).



Ο Τζόρτζιο Βαζάρι, ο σπουδαίος χρονικογράφος της αναγεννησιακής τέχνης, μιλά για την απουσία υπερβολών στις δημιουργίες του Ραφαήλ θεωρώντας τη συνεπώς, κατά μία έννοια, κατώτερη από την τέχνη του Ντα Βίντσι και του Μιχαήλ Αγγελου. Έγραφε ότι «μολονότι υπάρχουν πολλοί που ισχυρίζονται ότι ξεπέρασε τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο σε γλυκύτητα και δεξιότητα, μολαταύτα ο Ραφαήλ δεν έφτασε ποτέ τα υψηλά νοήματα του Λεονάρντο και το μεγαλείο της τέχνης του», ενώ ο ίδιος ο Ραφαήλ «γνώριζε ότι

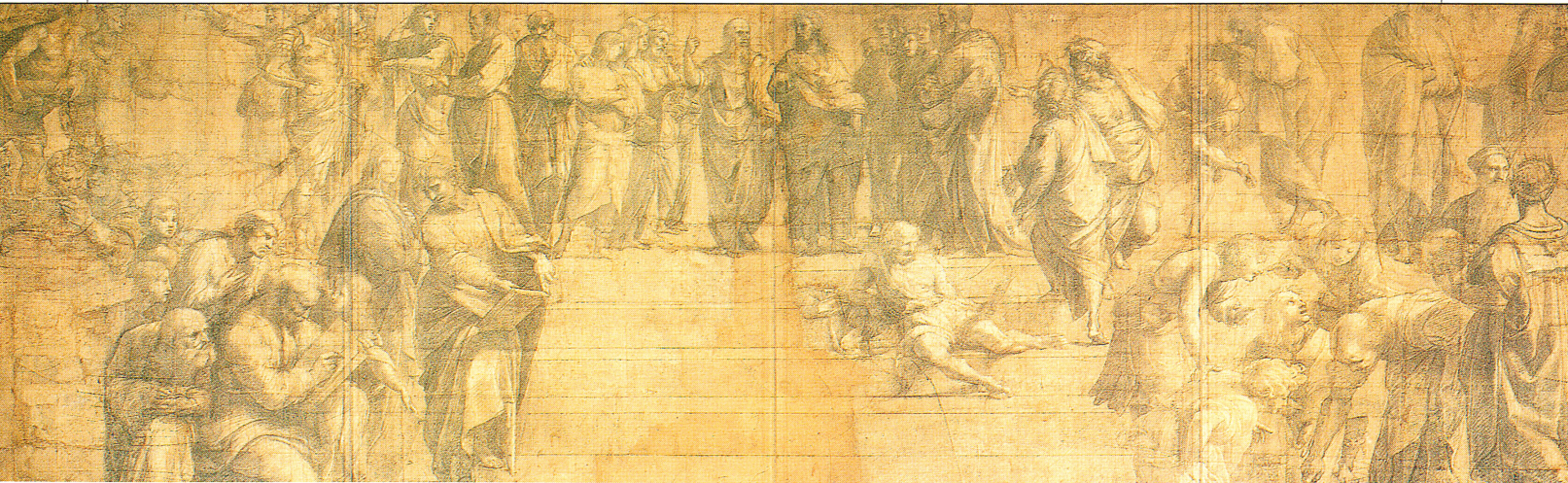
δεν μπορούσε να φτάσει την τελειότητα του Μιχαήλ Άγγελου» στην ειδικότητα του τελευταίου στο γυμνό. Για πολλούς μεταγενέστερους κριτικούς η απουσία ακροτήτων αποτελούσε, αντιθέτως, δυνατό σημείο της τέχνης του Ραφαήλ: άλλοι καλλιτέχνες ήταν δυνατόν να τον ξεπερνούν σε άλλους τομείς (ο Τιτσιάνο, για παράδειγμα, θεωρούνταν καλύτερος στον τομέα των χρωμάτων), εντούτοις κανείς δεν ήταν σε θέση να συγκριθεί μαζί του όσον αφορά τον εναρμονισμό και την ισορροπία των μεμονωμένων ζωγραφικών μερών.

Ο Βαζάρι υπογράμμιζε ότι τα σπουδαία αποτελέσματα του Ραφαήλ οφείλονταν κατά κύριο λόγο τόσο στη σκληρή εργασία, όσο και στο ταλέντο και στην επιμέλεια με την οποία μελετούσε τους μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής του. Πράγματι, τον διέκρινε μια εξαιρετική ευκολία όσον αφορά την κατανόηση των μαθημάτων που μπορούσαν να του διδάξουν. Μολονότι παραμένει απροσδιόριστο το είδος της σχέσης τους, ο Περοντζίνιο επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το έργο του νεαρού Ραφαήλ και μπορεί να θεωρηθεί



Τα σχέδια

Ο Ραφαήλ υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους και παραγωγικότερους σχεδιαστές της εποχής του: σήμερα σώζονται περισσότερα από 400 σχέδιά του, ενώ πολλά άλλα χάθηκαν στην πάροδο των αιώνων. Ο Ραφαήλ έζησε σε μια περίοδο κατά την οποία η τέχνη του σχεδίου διένυε μεταβατικό στάδιο και όπου η αργυρή ακίδα και το φτερό, που χρησιμοποιούνταν την εποχή της νεότητάς του, αντικαταστάθηκαν από την κιμωλία (συνήθως ερυθρού ή μελανού χρώματος), την οποία ανέδειξε ο Λεονάρντο ντα Βίντσι. Η εν λόγω αλλαγή αντικατοπτρίζει τη μετάβαση από τη γραμμικότητα της ζωγραφικής του 15ου αιώνα στο πιο αέρινο ύφος της Αναγέννησης. Ο Ραφαήλ κατείχε όλες τις τεχνικές του σχεδίου της εποχής του και υπήρξε ο τελευταίος σπουδαίος Ιταλός δεξιότηνης της αργυρής ακίδας, την οποία συνέχισε να χρησιμοποιεί μέχρι και το 1515 περίπου, όταν είχε πλέον εγκαταλειφθεί από την πλειονότητα των άλλων επιφανών καλλιτεχνών. Σχεδόν όλα τα σχέδιά του λειτουργούσαν ως προσχέδια για τους πίνακές του και ποικίλλουν, από πρόχειρα σκίτσα όπου αποτελούν απλώς αποτύπωση μιας πρώτης ιδέας, όπως αυτό στα δεξιά, έως σχέδια με κιμωλία, φροντισμένα ως την τελευταία λεπτομέρεια, όπως οι Μελέτες για το ανθρώπινο κεφάλι και χέρι (επάνω) και Η Σχολή των Αθηνών (κάτω).





Οι νεανικές αλληγορίες

Ένα από τα πλέον αξιοπερίεργα έργα της νεανικής περιόδου του Ραφαήλ είναι ο μικρός πίνακας (ύψους μόλις 17 εκ.) Το όραμα του Ιππότη (επάνω), που απεικονίζει στο κέντρο έναν αποκοιμισμένο νέο, με δύο γυναίκες στο πλευρό του, οι οποίες τείνουν προς αυτόν αντίστοιχα ένα σπαθί και ένα βιβλίο (η γυναίκα στα αριστερά) και ένα άνθος (εκείνη στα δεξιά). Προφανώς δίνουν την ευκαιρία να επιλέξει μεταξύ της δύσβατης οδού της αρετής (που τονίζεται από το βραχιώδες πέρας στα αριστερά) και της πιο ελκυστικής, της ηδονής. Υπάρχει ένας πίνακας παρόμοιων διαστάσεων με τις Τρεις Χάριτες (σύμφωνα με το μύθο, προσέδιδαν γοητεία και ομορφιά), που πιθανότατα να συννόδευε αυτό το έργο. Δεν γνωρίζουμε τίποτα σχετικά με την ιστορία του, ωστόσο είναι λογικό να σκεφτούμε ότι οι πίνακες παραγγέλθηκαν για να μνημονεύσουν μια σημαντική στιγμή ενός νεαρού αριστοκράτη (πιθανότατα το χρίσμα του). Οι ζωγραφικοί πίνακες χρονολογούνται στο 1504 περίπου και αποτελούν ίσως την πρώτη παραγγελία από ιδιώτη στον Ραφαήλ.

ο δάσκαλός του, ανεξάρτητα από το αν υπήρξε ή όχι ο επίσημος δάσκαλός του. Από αυτόν ο καλλιτέχνης έμαθε όχι μόνο τις βασικές ιδιότητες όπως η κομψότητα του σχεδίου και η γαλήνια και γλυκιά έκφραση των προσώπων, αλλά και τις τυπικές λεπτομέρειες όπως τα ελαφρώς λυγισμένα δάχτυλα και τα δέντρα στο φόντο που σβήνουν με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν με ίχνη καπνού. Μολαταύτα, ο Ραφαήλ, σε ηλικία 20 ετών είχε ξεπεράσει τον Περουτζίνο: το στιλ του παρέπεμπε σε εκείνο του δασκάλου, ωστόσο παρουσίαζε σταθερότητα στις μορφές και μεγαλύτερη ποικιλία κινήσεων και εκφράσεων. Έτοιμος για μια νέα πρόκληση, τη βρήκε στη Φλωρεντία, που την εποχή εκείνη βρισκόταν σε περίοδο έντονης δημιουργικότητας, εξαιρετικής ακόμη και για μια πόλη όπως εκείνη. Ταυτόχρονα κατέλυαν εκεί, αν και για μικρό χρονικό διάστημα, οι δύο πιο ονομαστοί και προικισμένοι καλλιτέχνες της περιόδου, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μιχαήλ Άγγελος, που για ένα διάστημα βρίσκονταν σε άμεσο ανταγωνισμό καθώς φιλοτεχνούσαν τεράστια έργα με πολεμικές σκηνές (έμειναν και τα δύο ημιτελή) για το Παλάτσο Κομουνάλε της Φλωρεντίας. Ο Βαζάρι γράφει ότι ο Ραφαήλ, βλέποντας τα έργα τους, δεν λιγοψύχησε, όπως θα έκανε κάποιος που υστερούσε σε ταλέντο, αλλά συνειδητοποίησε ότι θα έπρεπε να τα μελετήσει σε βάθος ώστε



Τα αρχιτεκτονικά έργα

Ο Ραφαήλ θεωρείται, μετά τον Ντονάτο Μπραμάντε, ο επιφανέστερος Ιταλός αρχιτέκτονας της αναγεννησιακής περιόδου. Δυστυχώς, είναι δύσκολο να εκφέρουμε ολοκληρωμένη άποψη για την αξία του, εφόσον πολλά έργα έμειναν ημιτελή λόγω του θανάτου του, από τα οποία μάλιστα αρκετά δεν περατώθηκαν ούτε στη συνέχεια, ενώ πολλά από εκείνα που όντως οικοδομήθηκαν από τον καλλιτέχνη είτε καταστράφηκαν είτε τροποποιήθηκαν. Τα εναπομείναντα έργα, που εκφράζουν με τον καλύτερο τρόπο το ταλέντο του ως αρχιτέκτονα, βρίσκονται στο πλούσια διακοσμημένο εσωτερικό του παρεκκλησίου Κίτζι (που ξεκίνησε το 1512) στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο και σε τμήμα της Επαύλης των Μεδίκων (που μετονομάστηκε έπειτα σε Βίλα Μαντάμα), η οποία βρίσκεται στους πρόποδες του Μόντε Μάριο στα περίχωρα του Βατικανού. Η Έπαυλη των Μεδίκων ήταν παραγγελία του καρδινάλιου Ιουλίον των Μεδίκων, εξαδέλφου του πάπα Λέοντα Γ', που κατόπιν εξελέγη ο ίδιος πάπας με το όνομα Κλήμης Ζ', και η ανέγερσή της ξεκίνησε περί το 1516. Ο Ραφαήλ σχεδίασε μόνο τη λότζια στον κήπο (αριστερά), μία από τις μεγαλοπρεπέστερες αίθουσες της Αναγέννησης, την οποία κοσμούσαν διακοσμητικά ανάγλυφα και πίνακες που αναπαράγουν την πολυτελή κομψότητα της αρχαίας Ρώμης.

να ξεπεράσει το «υπερβολικά στατικό, αυστηρό και αδύναμο στο σχέδιο» ύφος του Περουτζίνο.

Από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι έμαθε συγκεκριμένα πώς να επιτυγχάνει την ενότητα της σύνθεσης, απαλείφοντας δευτερεύουσες λεπτομέρειες και ομαδοποιώντας τις μορφές κατά τρόπο συμπαγή και ρευστό, τεχνική που είναι εμφανής κυρίως στις πολλές απεικονίσεις της Παναγίας με το Βρέφος που σφραγίζουν τη φλωρεντινή περίοδο του καλλιτέχνη. Από τον Μιχαήλ Αγγελο έμαθε, αντιθέτως, πώς να χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα για να εκφράζει τα πλέον αντιφατικά συναισθήματα. Ο Βαζάρι υπογραμμίζει πως, κατά την παραμονή του στη Φλωρεντία, ο Ραφαήλ δέχτηκε επιδράσεις και από τον Φρα Μπαρτολομέο, κυρίως όσον αφορά τον «ευχάριστο τρόπο να χρωματίζει». Μετά τη μετάβασή του στη Ρώμη, το 1508, η τέχνη του σημείωσε ραγδαία εξέλιξη. Στις πρώιμες νωπογραφίες, αν και καταπιανόταν πρώτη φορά με τέτοιες διαστάσεις, επέδειξε εξαιρετική

ικανότητα όσον αφορά τη διάταξη πλήθους μορφών σε μια αρμονική σύνθεση και, από αυτήν την άποψη, το έργο *Η Σκολή των Αθηνών* (περ. 1509-11) θα θεωρείται πάντα μάθημα επί του θέματος. Σε ορισμένες μεταγενέστερες νωπογραφίες του Βατικανού, προσέθεσε στις ζωγραφικές ικανότητές του την αναζήτηση της ζωντάνιας και των μεθόδων φωτισμού. Προς το τέλος του σύντομου βίου του, εξακολουθούσε να ανοίγει νέους ορίζοντες, κάτι που διαφαίνεται στην τελευταία δημιουργία του, το έργο *Μεταμόρφωση* (που έμεινε ημιτελές), όπου η έντονη ταραχή των κινήσεων και των αισθημάτων δηλώνει τη ρήξη με τη γαλήνη της Αναγέννησης και ανοίγει το δρόμο για το μανιερισμό. Το έργο του Ραφαήλ άσκησε μεγάλη επίδραση στους καλλιτέχνες της εποχής και τους μεταγενέστερους. Πράγματι, τουλάχιστον επί τρεις αιώνες μετά το θάνατό του, θεωρούνταν ο μεγαλύτερος ζωγράφος παγκοσμίως, πρότυπο προς μίμηση. Δεν έλειψαν βέβαια κάποιες αντιθέτες απόψεις –όπως του Γκαίτε, για

παράδειγμα, ο οποίος έγραφε στα τέλη του 18ου αιώνα ότι μετά τις «θαυμάσιες μορφές» του Μιχαήλ Αγγελου δεν μπορούσε να εκτιμήσει τις «ευφρείς επιπολαιότητες» του Ραφαήλ–, ωστόσο η επικρατέστερη άποψη συνοψίζεται στο *Dictionary of Painters and Engravers* (1816, *Λεξικό των Ζωγράφων και των Χαρακτών*) του Μάικλ Μπράιαν, όπου το λήμμα για τον Ραφαήλ ξεκινά ως εξής: «Ο επιφανής αυτός καλλιτέχνης θεωρήθηκε, κατά γενική ομολογία, ο πρίγκιπας των ζωγράφων και του αναγνωρίζεται καθολικά ο συνδυασμός των υψηλότερων δεξιοτήτων στην τέχνη, ανώτερος από εκείνον που διακρίνει οποιονδήποτε άλλον».

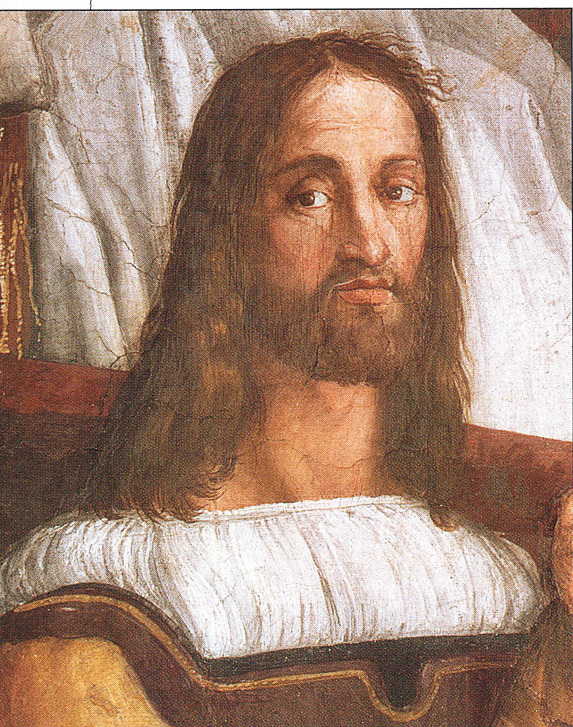
Στην άποψη αυτή αντιτάχθηκε ο Εζέν Ντελακρουά, ο οποίος, θεωρώντας τον Ρέμπραντ σπουδαιότερο από τον Ραφαήλ, τη χαρακτήρισε «ύβρις, ικανή να ανατριχιάσει κάθε σοβαρό ακαδημαϊκό».

Μισό αιώνα αργότερα, ενδεχομένως πολλοί κριτικοί να συμφώνησαν με τον Ντελακρουά και δεν χωρά αμφιβολία

Τα χαρακτικά

Ο Ραφαήλ δεν φιλοτέχνησε ο ίδιος χαρακτικά, αλλά συνεργάζονταν με έναν από τους σπουδαιότερους χαράκτες της εποχής, τον Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (περ. 1470-1530), ο οποίος είτε αναπαρήγε τους πίνακες είτε εργαζόταν σε πρωτότυπα σχέδια του Ραφαήλ. Τα πιο γνωστά παραδείγματα του είδους είναι Η σφαγή των αθώων (περ. 1511) και Η κρίση του Πάρη (περ. 1517, κάτω). Βασισμένος σε αυτό το δεύτερο μοντέλο, αιώνες αργότερα ο Εντουάρ Μανέ φιλοτέχνησε το μνημειώδες Πρόγευμα

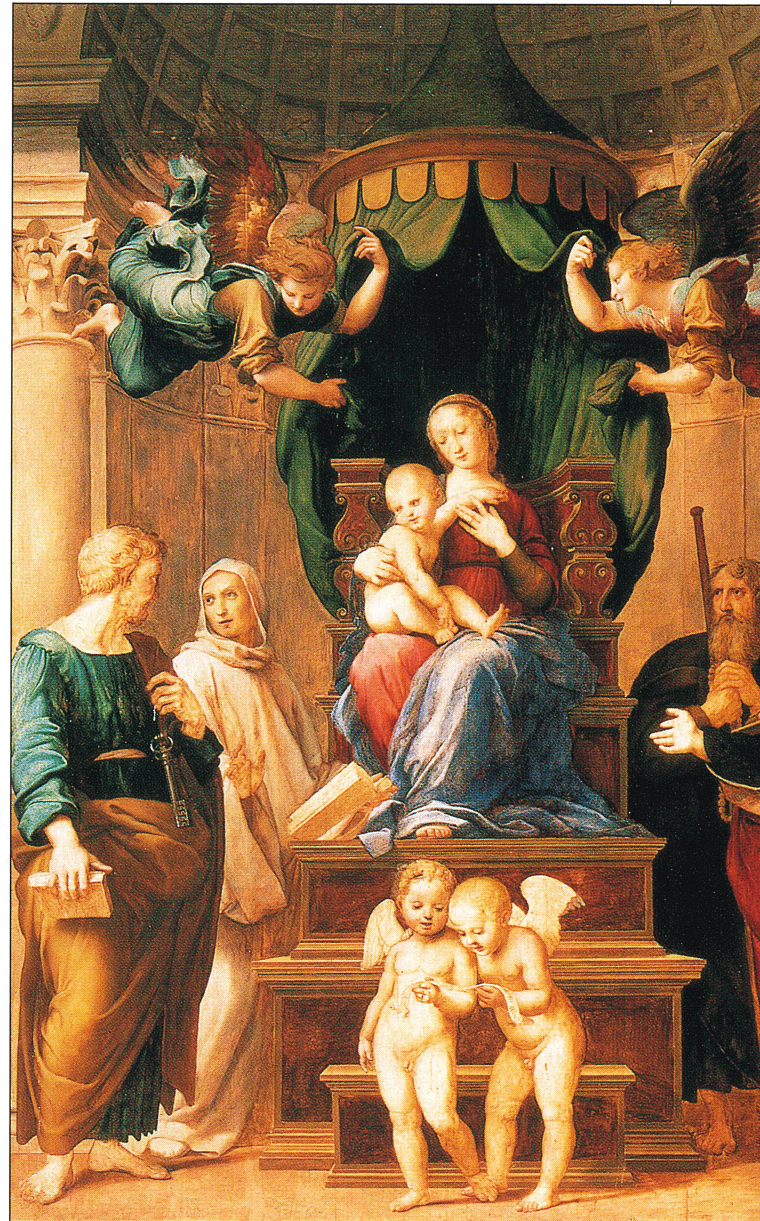
στη γλότη. Τα χαρακτικά του Ραϊμόντι έδιναν στο κοινό τη δυνατότητα να γνωρίσει το έργο του Ραφαήλ και παρότι τέτοιου είδους αναπαραγωγές αποτελούσαν καινοτομία για την εποχή, η ιδέα υιοθετήθηκε γρήγορα και από άλλους καλλιτέχνες. Ο Ραϊμόντι συνεργάστηκε και με άλλους, συμπεριλαμβανομένου του διασημότερου μαθητή του Ραφαήλ, του Τζούλιο Ρομάνο. Το πιο φημισμένο έργο της συνεργασίας αυτής είναι μια σειρά πορνογραφικών εντύπων που προκάλεσε μεγάλο σκάνδαλο στο Βατικανό, ώστε να φυλακιστεί, το 1524, ο Ραϊμόντι. Αριστερά, ένα από τα πρόσωπα που εμφανίζονται στη νωπογραφία Η εκδίωξη του Ηλιοδώρου από το Ναό, στα διαμερίσματα του Βατικανού, το οποίο, κατά παράδοση, αποδίδεται στον Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι.



ότι τον 20ό αιώνα η δημοτικότητα του Ραφαήλ είχε περιοριστεί σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Πιθανότατα αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι οι αντιλήψεις της εποχής ήθελαν όλους τους μεγάλους πρωταγωνιστές της τέχνης να είναι

επαναστάτες, περιθωριακοί και εκκεντρικοί, στοιχεία που δεν χαρακτήριζαν ποτέ τον Ραφαήλ. Είναι αναπόφευκτη η σύγκρισή του με τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο, οι οποίοι είχαν

στο ενεργητικό τους δραματικότερες εμπειρίες και υπήρξαν πιο γοητευτικές προσωπικότητες. Ούτως ή άλλως, ο Ραφαήλ παραμένει μία από τις μεγαλειώδεις μορφές της τέχνης όλων των εποχών.



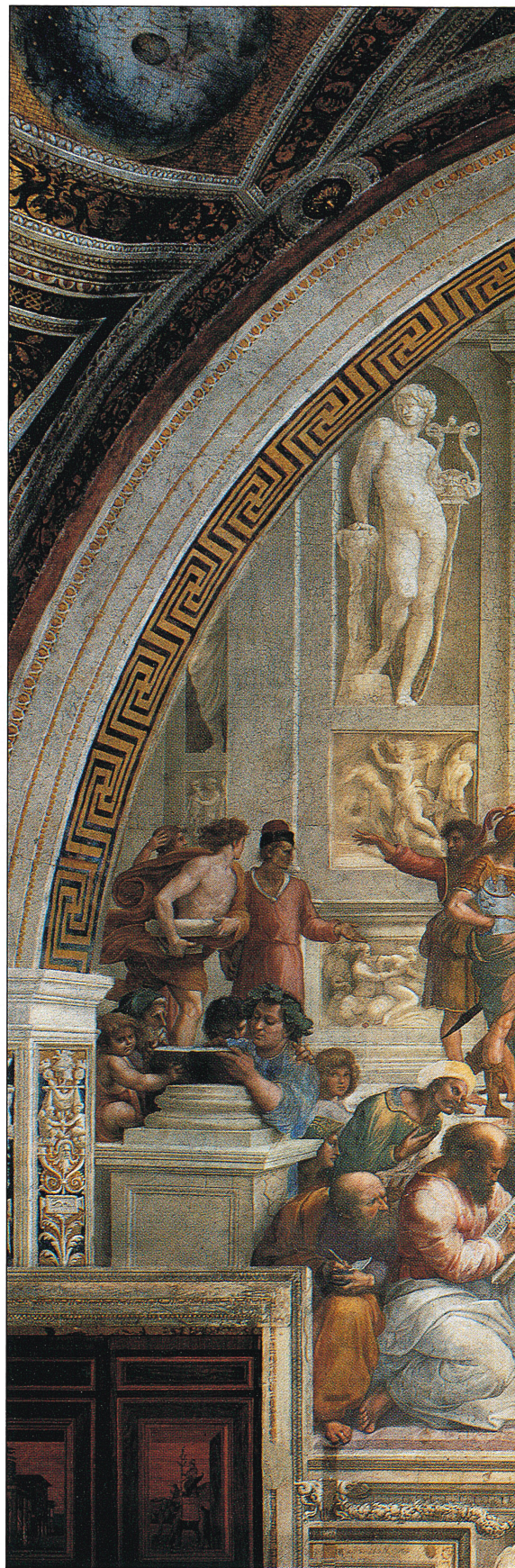
Η Παναγία με το Θείο Βρέφος

Το επικρατέστερο θέμα στο έργο του Ραφαήλ είναι εκείνο της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, που αποτελεί άλλωστε και το συνηθέστερο στην ιταλική τέχνη, το οποίο ο Ραφαήλ κατόρθωσε να αποδώσει πολλές φορές δίχως όμως να καταστεί μονότονος. Πρόκειται για συνθέσεις γεμάτες χάρη και αρμονία ώστε να δίνουν την εντύπωση του αναπότρεπτου, σαν να επιζητούσε την καινοτομία για την αίσθηση του καινούριου, ενώ ποικίλλουν κατά πολύ ως προς τις διαστάσεις και την ατμόσφαιρα, από τους μικρούς πίνακες που προορίζονταν για τους ιδιώτες μέχρι τις μεγαλοπρεπείς εικόνες για το χώρο της Αγίας Τράπεζας. Επάνω αριστερά, Η Παναγία με το Βρέφος και ο άγιος Ιωάννης (Η Ωραία Κηπουρός, 1507) και, δεξιά, Η Παρθένος με το κάθισμα, όπου η Αγία Οικογένεια (είναι η ονομασία που δίνεται στο θέμα όταν απεικονίζεται και ο Ιωσήφ) ανήκει σε μια ευρύτερη σύνθεση στην οποία εμφανίζονται και άλλες μορφές, όπως εκείνη του Ιωάννη Βαπτιστή.

Η Σχολή των Αθηνών

Αυτή η νωπογραφία, την οποία ο Ραφαήλ φιλοτέχνησε όταν ήταν μόλις εικοσιπέντε ετών, αποτελεί ένα από τα σπονδαιότερα αριστουργήματα της Αναγέννησης, ενώ έχει θέμα τον κόσμο της αρχαίας φιλοσοφίας που ενέπνεε τα αναγεννησιακά ιδεώδη. Κάτω από τους θαυμάσιους ημικυκλικούς θόλους ενός φανταστικού κλασικότροπου κτηρίου, εμφανίζονται οι ονομαστοί φιλόσοφοι της αρχαιότητας, περιβαλλόμενοι από τους μαθητές τους. Η νωπογραφία ήταν παραγγελία από τον πάπα Ιούλιο Β' ως μέρος μιας σειράς ζωγραφικών έργων για την ιδιωτική βιβλιοθήκη του στο ανάκτορο του Βατικανού. Η αίθουσα χρησιμοποιήθηκε κατόπιν για την υπογραφή εγγράφων και για το λόγο αυτό ονομάστηκε Αίθουσα της Υπογραφής.

Στο κέντρο, πλαισιωμένες από μια ανοιχτή στον ουρανό αψίδα, δεσπόζουν οι μορφές των δύο σημαντικότερων φιλοσόφων της αρχαιότητας, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Γύρω τους, ομάδες μαθητών παρουσιάζουν τέλεια ισορροπία μεταξύ αρχιτεκτονικού και ανθρώπινου στοιχείου. Μολονότι βασίζεται σε ένα ιδεατό παρελθόν, το έργο έχει αρκετές αναφορές σε συγχρόνους του Ραφαήλ: ο Πλάτωνας έχει χαρακτηριστικά του Λεονάρντο ντα Βίντσι, ενώ η μορφή του Ηράκλειτου στα σκαλιά θα μπορούσε να αποτελεί προσωπογραφία του Μιχαήλ Άγγελου, που τότε εργαζόταν σε απόσταση μικρότερη των πενήντα μέτρων από τον Ραφαήλ, στην Καπέλα Σιξτίνα. Επιπλέον, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον Ραφαήλ στο νεαρό που κοιτά προς εμάς, άκρη δεξιά.





Η Σχολή των Αθηνών (1509-11)

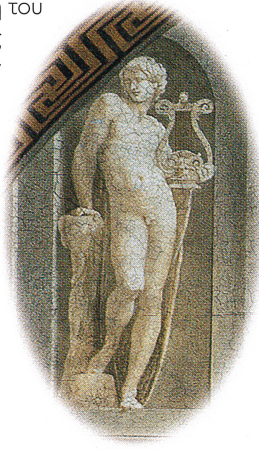
Βάση 772 εκ.

Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani, Βατικανό

Κλασική αρμονία

Άγαλμα του Απόλλωνα

Μεγαλύτερο από τις ανθρώπινες μορφές και τοποθετημένο πάνω από αυτές, βρίσκεται το γλυπτό του θεού Απόλλωνα, σε όρθια στάση, σε αντίθεση με εκείνη που εμφανίζεται συχνά στις δημιουργίες του Μιχαήλ Άγγελου. Προσωποποίηση του ανδρικού κάλλους και της ορθολογικής ανθρώπινης φύσης, ο Απόλλωνας ήταν επιπλέον θεός της μουσικής, σύμβολο της οποίας αποτελεί η λύρα. Στην άλλη πλευρά του νόθρηκα, στην απέναντι κόγχη βρίσκεται το άγαλμα της Αθηνάς, θεάς του πολέμου και της σοφίας, προστάτιδας των τεχνών.



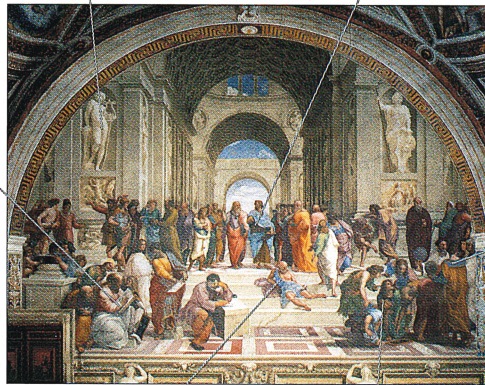
Πλάτωνας και Αριστοτέλης

Δεν είναι γνωστή η ταυτότητα όλων των μορφών, ωστόσο ο Πλάτωνας (427-347 π.Χ.) και ο μαθητής του, Αριστοτέλης (384-322 π.Χ.), διακρίνονται χάρη στους τίτλους των βιβλίων που κρατούν. Ο Πλάτωνας τείνει

το χέρι προς τα πάνω, ενώ ο Αριστοτέλης προς τα κάτω, με την παλάμη στραμμένη προς το έδαφος. Οι κινήσεις αυτές συμβολίζουν τις φιλοσοφικές αντιλήψεις τους, από τις οποίες εκείνες του Πλάτωνα είναι περισσότερο αόριστες από εκείνες του Αριστοτέλη, που βασίζονται στη λογική και στον εμπειρισμό.

Μαθηματικά και μουσική

Η σκέψη του Πυθαγόρα συνδυάζει τα μαθηματικά και τη μουσική, που εξηγεί την τοποθέτησή του κάτω από τον Απόλλωνα. Σε έναν πίνακα αναγράφονται οι μελέτες του Πυθαγόρα σχετικά με την αρμονία στη μουσική, για την οποία επικρατούσε η αντίληψη ότι αποτελεί το κλειδί της αρμονίας του σύμπαντος. Ο Πλάτωνας έκανε χρήση των εν λόγω μελετών για να εκφράσει τις αρμονικές αναλογίες της ψυχής, άποψη που εκθέτει στον *Τίμαιο*, το βιβλίο που κρατά.



Διογένης ο Κυνικός

Ημίγυμνος και καθισμένος σε άβολη στάση σε ένα σκαλοπάτι απεικονίζεται ο Κυνικός φιλόσοφος Διογένης (περ. 400-325 π.Χ.), που είχε ως αρχές του την αυτάρκεια, την άσκηση και την αναίδεια, δηλαδή περιφρονούσε τα επίγεια αγαθά σε σημείο ώστε να ζει στην αρχαία Αθήνα σε ένα πήλινο πιθάρι.



Αυτοπροσωπογραφία με τους αρχαίους

Ο Ραφαήλ συμπεριλαμβάνει στο έργο μια αυτοπροσωπογραφία και πιθανότατα ένα πορτρέτο του δασκάλου του, Περουτζίνο. Η ομάδα περιλαμβάνει και τον Πτολεμαίο, αστρονόμο του 2ου αιώνα ο οποίος κρατά μια υδρόγειο· σύμφωνα με τον Πτολεμαίο, η Γη βρισκόταν στο κέντρο του σύμπαντος. Η μορφή που κρατά την ουράνια σφαίρα πιθανόν είναι ο Πέρσης προφήτης Ζωρόαστρης.

Ευκλείδης και μαθητές

Ενώ ο μαθηματικός Ευκλείδης (στην απεικόνιση του οποίου ο Βαζάρι αναγνωρίζει την προσωπογραφία του Μπραμάντε) παρουσιάζει μια γεωμετρική έννοια, οι μαθητές απεικονίζονται σε διάφορα στάδια μάθησης, οι κινήσεις και οι εκφράσεις των οποίων μαρτυρούν τις φάσεις της προόδου προς τη διανοητική αντίληψη.

Κτίσματα και μορφές

Στη μακρά πορεία της ιστορίας της τέχνης υπάρχουν απεικονίσεις κτηρίων, ωστόσο ελάχιστοι καλλιτέχνες γνώριζαν να συνταιριάζουν μορφές και κτίσματα όπως ο Ραφαήλ.

Το έργο *Η Σχολή των Αθηνών* έχει ως θέμα την Ακαδημία που ίδρυσε ο Πλάτωνας τον 4ο αιώνα π.Χ. Ο Ραφαήλ και οι σύγχρονοί του γνώριζαν βεβαίως ότι η Ακαδημία ήταν ένας υπαίθριος χώρος, σε δασύλλιο, εντούτοις ο καλλιτέχνης προτίμησε να τη στεγάσει σε ένα μεγαλοπρεπές κλασικό κτίσμα, σκεπτόμενος ίσως ότι τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά ενός τέτοιου οικοδομήματος θα αντικατόπτριζαν τη χρυσή εποχή των μεγάλων πνευμάτων και των υψηλών ιδανικών τους με περισσότερη επιτυχία απ' ό,τι η απεικόνιση της Ακαδημίας σε υπαίθριο χώρο. Το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική που χρησιμοποιήθηκε είναι ρωμαϊκού ρυθμού, και όχι ελληνικού, δηλώνει την τάση εξομίωσης των δύο αυτών αρχαίων πολιτισμών την εποχή της Αναγέννησης. Κοιτάζοντας ψηλά, προς τις ημικυκλικές αψίδες (η βάση της νωπογραφίας βρίσκεται στο επίπεδο της εισόδου), ο χώρος μοιάζει τεράστιος παρόλο που είναι μόνο τέσσερις φορές το ύψος του ανθρώπου. Ο Ραφαήλ χρησιμοποιεί τον αρχιτεκτονικό χώρο ως σκηνικό και τοποθετεί τα πρόσωπα με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργήσει ένα πιο δραματικό και αρμονικό αποτέλεσμα. Το έργο είναι αναμφίβολα επηρεασμένο από πολλά έργα του παρελθόντος: ένα από τα σπουδαιότερα, που προφανώς ο Ραφαήλ είχε θαυμάσει στο Ουρμπίνο, ήταν η εικόνα για την Αγία Τράπεζα, παραγγελία από τον Φεντερίκο ντα Μοντεφέλτρο (η επονομαζόμενη *Εικόνα της Μπρέρα*) του Πιέτρο ντέλα Φραντζέσκα, όπου η Παναγία και το Θείο Βρέφος, οι άγιοι, οι άγγελοι και ο ευεργέτης απεικονίζονται στο νάρθηκα μιας εκκλησίας κλασικού στυλ, κάτω από ένα θόλο με φατνώματα. Ο δάσκαλος του Ραφαήλ, ο Περοντζίνο, χρησιμοποίησε το φόντο κλασικών οικοδομημάτων για το έργο *Η παράδοση των κλειδιών στον άγιο Πέτρο* της Καπέλα Σιξτίνα, όπως και ο Σάντρο Μποτιτσέλι στο έργο *Η Προσκύνηση των Μάγων* (επάνω δεξιά). Πάντως, στο έργο *Η Σχολή των Αθηνών*, ο Ραφαήλ διευρύνει τα τεχνάσματα αυτά και καθιερώνει μια νέα αμοιβαία σχέση ανάμεσα στα

κτίσματα και στις ανθρώπινες μορφές, ομαδοποιώντας τις τελευταίες σε ρυθμούς που παραπέμπουν σε εκείνους του αρχιτεκτονικού στοιχείου. Οι συμμετρικές αψίδες αναδεικνύουν τις κεντρικές μορφές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ενώ η ίδια η αψίδα ορθώνεται σε όλο το σχετικά κενό χώρο που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο μπροστά τους. Η στενή αλληλεπίδραση των δύο στοιχείων της σύνθεσης διαφαίνεται από το ότι δίχως την παρουσία των ανθρώπινων αυτών μορφών η προοπτική του αρχιτεκτονικού στοιχείου ήταν πιθανό να δίνει εντύπωση στοάς.



Επάνω: Η Προσκύνηση των Μάγων του Σάντρο Μποτιτσέλι (περ. 1470-74), ένα από τα αριστουργήματα που ενέπνευσαν το έργο *Η Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ.

Αριστερά: Εικόνα της Μπρέρα του Πιέτρο ντέλα Φραντζέσκα (1472-74). Ο καλλιτέχνης αλλάζει την προοπτική με τέτοιο τρόπο ώστε οι ιερές μορφές και ο γονυκλής ευεργέτης (ο εργοδότης) να εμφανίζονται δυσανάλογα μεγάλοι συγκριτικά με το αρχιτεκτονικό στοιχείο.

Το έργο βήμα προς βήμα

Το αρχιτεκτονικό στυλ του κτίσματος στο έργο *Η Σχολή των Αθηνών* συχνά συσχετίστηκε με τα σχέδια του Ντονάτο Μπραμάντε για την εκκλησία του Αγίου Πέτρου. Στο έργο *Ο βίος του Μπραμάντε*, ο Τζόρτζιο Βαζάρι αφήνει να εννοηθεί ότι ο ίδιος ο Μπραμάντε σχεδίασε για τον Ραφαήλ το αρχιτεκτόνημα για το έργο *Η Σχολή των Αθηνών*, ωστόσο στο έργο του *Ο βίος του Ραφαήλ*, φοβούμενος προφανώς μήπως μειώσει το μεγάλο καλλιτέχνη, ο συγγραφέας δεν αναφέρεται σε αυτή τη λεπτομέρεια. Η γενική άποψη των κριτικών είναι ότι το αρχιτεκτονικό σχέδιο ανήκει στον ίδιο τον Ραφαήλ και ότι η ομοιότητα με το σχέδιο του Μπραμάντε οφείλεται αποκλειστικά σε μια κοινή πηγή έμπνευσης, που δεν είναι άλλη από τα κατάλοιπα των κλασικών ρωμαϊκών κτηρίων, και κυρίως εκείνα της Βασιλικής του Μαξεντίου του 4ου αιώνα. Αναλύσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πάροδο των αιώνων απέδειξαν ότι το οικοδόμημα που φιλοτέχνησε ο Ραφαήλ δεν ήταν υπαρκτό κτήριο. Άλλωστε, δεν ήταν αυτός ο σκοπός του: παρόλο που ο Ραφαήλ αφοσιώθηκε έπειτα και στην αρχιτεκτονική, αναλαμβάνοντας, αμέσως μετά το θάνατο του Μπραμάντε, την επίβλεψη των εργασιών για την ανέγερση του Αγίου Πέτρου, το αρχιτεκτονικό του ενδιαφέρον στον πίνακα αυτό συνδέεται άρρηκτα με το ζωγραφικό αποτέλεσμα. Τα εξάγωνα φατνώματα και οι λιτοί

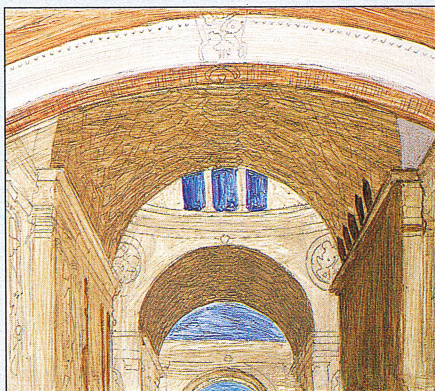


κίονες δωρικού ρυθμού δημιουργούν εναλλασσόμενες ζώνες φωτός και σκιάς που κατευθύνουν το βλέμμα προς τα πάνω, γύρω και στο βάθος του πίνακα. Αυτό που μοιάζει με θριαμβική αιψίδα

χρησιμεύει ουσιαστικά για να προσδώσει μεγαλύτερο μήκος και προοπτική στη σειρά των ημικυκλικών αιψίδων και λειτουργεί ως επιστέγασμα των κεντρικών μορφών του πίνακα.

1. ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ

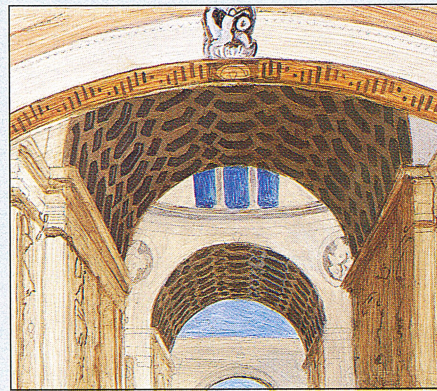
Για την αναπαραγωγή των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, ο καλλιτέχνης μας ξεκίνησε με το σχεδιασμό των αιψίδων σε μορφή κυψέλης και τους ψηφιδωτούς τοίχους. Κατόπιν έθεσε τη βάση για τις λεπτομέρειες, εφαρμόζοντας πολύ αραιωμένο χρώμα, σχεδόν διάφανο, ώστε να μην καλυφθεί το σχέδιο. Για την προσθήκη της πρώτης στρώσης χρωμάτων, πρόσεξε να κινείται εντός των σχεδίων των εργασιών στην τοιχοποιία ώστε να μην τα σκουρύνει.



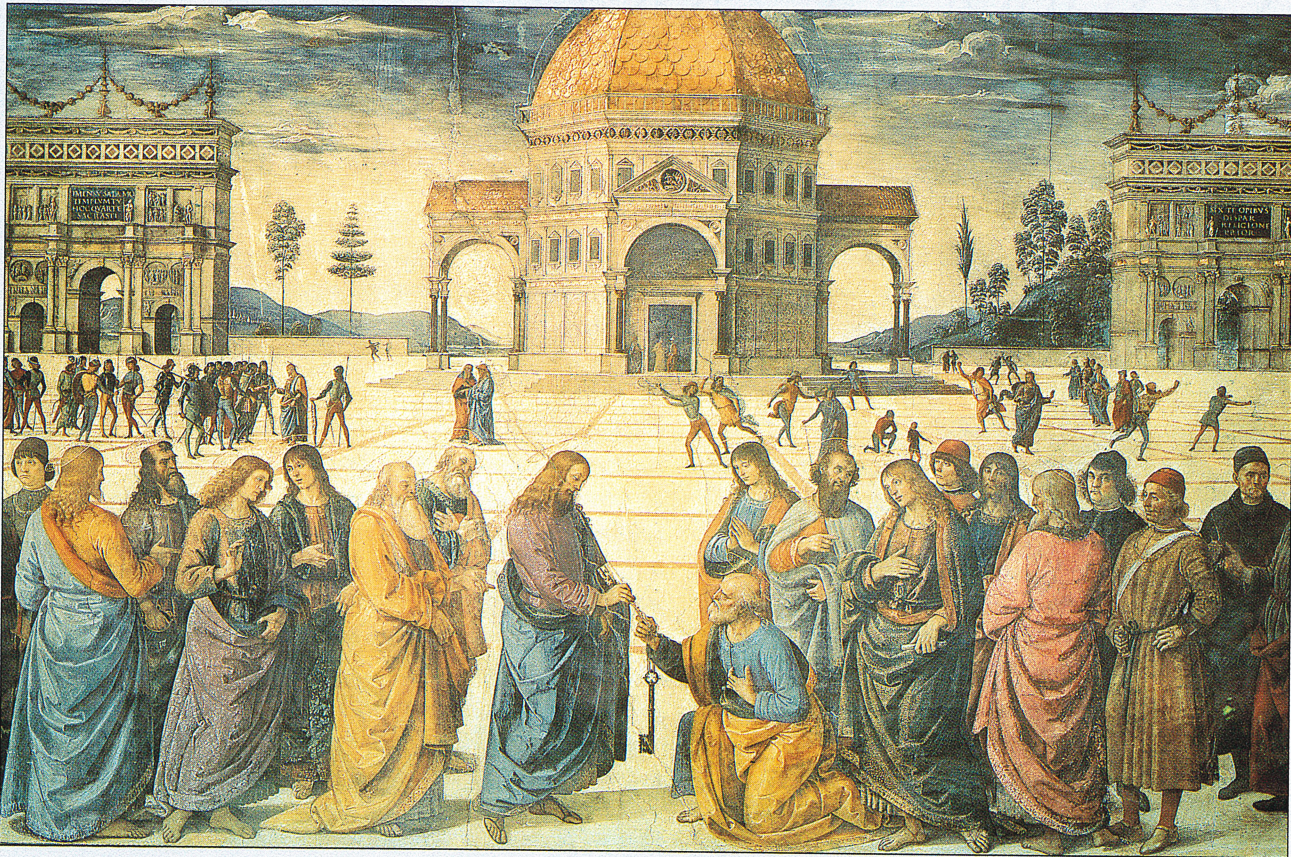
Η παλέτα για την τοιχοποιία περιλαμβάνει όμπρα, ψημένη σιένα, κίτρινη ώχρα και τιτάνιουμ γουάιτ, με λίγο πράσινο του χρωμίου για την απόχρωση των τοίχων. Για το χρώμα του ουρανού χρησιμοποίησε μπλε ουλτραμαρίν.

2. ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Ο καλλιτέχνης μας επικεντρώθηκε στη λεπτομέρεια της οροφής της αιψίδας, περνώντας διαδοχικά τις χρωματικές στρώσεις ώστε να πετύχει το πολύχρωμο αποτέλεσμα του αυθεντικού έργου. Ξεκίνησε με το σχεδιασμό των λεπτομερειών των τοίχων, εστιάζοντας στα αγάλματα που ξεπροβάλλουν από τις αιψίδες σε πρώτο πλάνο και στις πιο σκούρες κάθετες γραμμές που βαθμιαία χάνονται στο φόντο (ώστε να διατηρήσει την προοπτική του πρωτοτύπου). Σε



κάθε στάδιο, επιδίωξε να ακολουθήσει το αυθεντικό σχέδιο· η ενέργεια αυτή είναι κρίσιμης σημασίας, καθώς η προοπτική και οι αναλογίες του έργου είναι τέλειες και η παραμικρή παρέκκλιση θα αλλοίωνε το αποτέλεσμα.



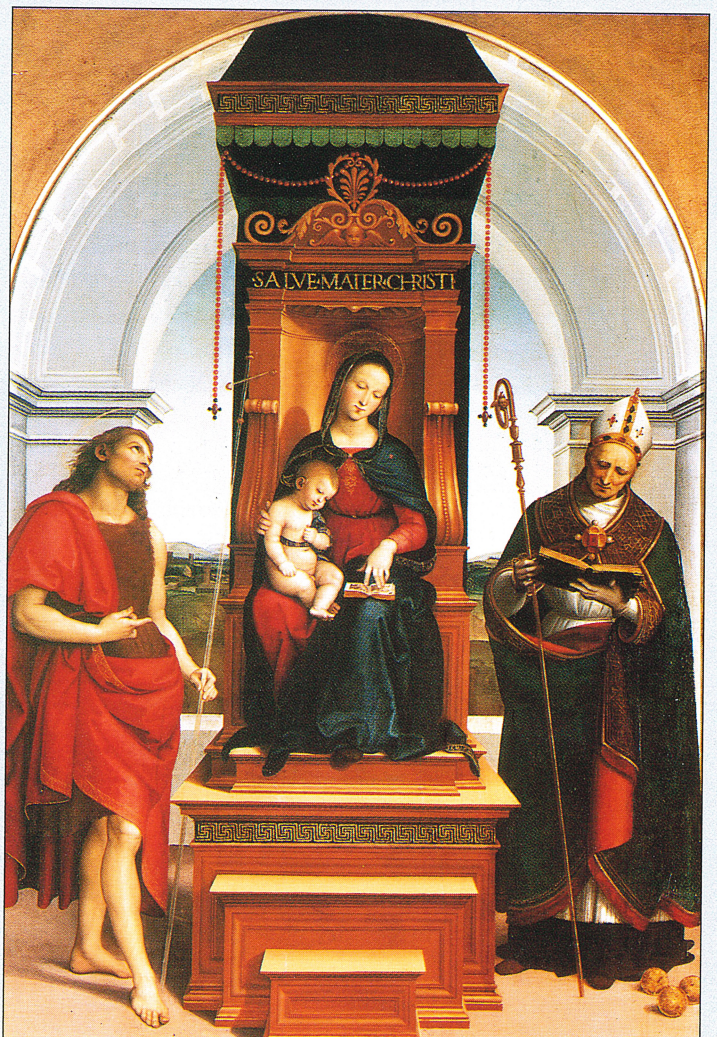
Κάτω:
Η Παναγία
ανάμεσα στους
αγίους Ιωάννη
Βαπτιστή
και Νικόλα
ντι Μπάρι, έργο
γνωστό και
ως Παναγία
Ανοιντέι.
Η μορφή
της Παναγίας
πλαισιώνεται
μόνο από
το υπερκείμενο
σκεπάστρο,
καθώς και
την αφιδατή
τοιχοποιία
στο βάθος.

Επάνω: Η παράδοση των κλειδιών στον άγιο Πέτρο (1480-82) του Περουτζίνο. Το φόντο, όπου διακρίνονται κλασικά κτήρια, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το αριστούργημα του Ραφαήλ.

3. ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΙΝΕΛΙΕΣ

Τέλος, ο καλλιτέχνης μας επεξεργάστηκε πολλές φορές το σύνολο των λεπτομερειών σε κάθε ζώνη ώστε να προσδώσει στην πέτρα την παλαιά όψη που έχει και στο πρωτότυπο. Σε όλες τις περιπτώσεις, εφάρμοσε πρώτα τους σκούρους τόνους, έπειτα τους ανοιχτούς, απαλύνοντάς τους με το πινέλο και τα δάχτυλα, ώστε να πλησιάσει το αποτέλεσμα του Ραφαήλ. Μόνο σε αυτό το τελικό στάδιο, ο καλλιτέχνης μας

επικεντρώθηκε στις λεπτομέρειες του κάτω μέρους της αφίδας, που απεικονίζεται σε πρώτο πλάνο. Για την πορτοκαλί απόχρωση ανέμειξε κόκκινο γονίνσορ, κίτρινο του καδμίου και ελάχιστη ψημένη όμπρα.



Οι γάμοι της Παρθένου

(1504)

170 x 118 εκ.

Pinacoteca di Brera, Μιλάνο

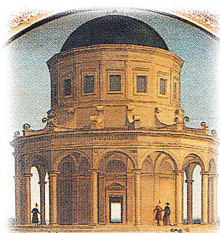
Πρόκειται για το πρώτο έργο με γνωστή την ακριβή χρονολογία δημιουργίας του, η οποία διασώθηκε άθικτη έως τις ημέρες μας: το όνομα και η χρονολογία (MDIII) αναγράφονται στο παρεκκλήσι στο φόντο. Ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε κατόπιν παραγγελίας των Αλμπιτσίνι, μιας από τις σημαντικότερες οικογένειες στο Τσιτά ντι Καστέλο, για το παρεκκλήσι του Αγίου Ιωσήφ στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου. Το θέμα είναι εμπνευσμένο από ένα μεσαιωνικό θρύλο σύμφωνα με τον οποίο, από το πλήθος των μνηστήρων της Παρθένου Μαρίας, επελέγη ο Ιωσήφ χάρη σε ένα θείο σημάδι το οποίο έκανε να ανθίσει η ράβδος του. Δεξιά διακρίνεται ένας απεγνωσμένος μνηστήρας που κομματιάζει το ραβδί του

στο γόνατό του. Το θέμα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην περιοχή όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε ο Ραφαήλ, εφόσον ο καθεδρικός ναός της Περούτζια καυχιόταν για την κατοχή του δακτυλιδιού που ο Ιωσήφ δώρισε στην Παναγία. Ο Περοντζίνο, που επηρέασε περισσότερο το νεανικό έργο του Ραφαήλ, είχε ζωγραφίσει το ίδιο θέμα για ένα παρεκκλήσι του καθεδρικού ναού της Περούτζια, από το οποίο εμπνεύστηκε ο Ραφαήλ για τη σύνθεσή του. Η διάταξη των μορφών σε πρώτο πλάνο και τον παρεκκλησίον με τον τρούλο στο βάθος είναι κοινή στα δύο έργα, αλλά αυτό του Ραφαήλ εμφανίζει περισσότερη ρευστότητα και χάρη σε σχέση με εκείνο του Περοντζίνο, αποδεικνύοντας ότι, είκοσι ενός ετών, είχε ήδη ξεπεράσει το δάσκαλό του.

Ιστορικές λεπτομέρειες

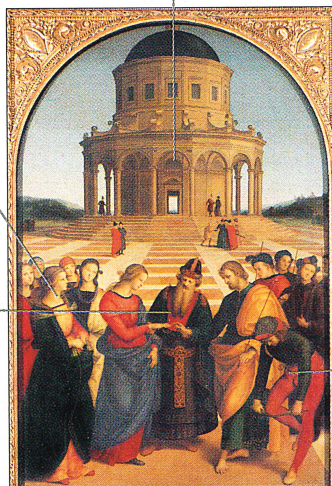


Στα αριστερά διακρίνεται η ομάδα των παρθένων, που συντρόφευαν την Παναγία κατά τη διαπαιδαγγωγή της στο Ναό της Ιερουσαλήμ.



Στο βάθος, το κτήριο με τον τρούλο αντιπροσωπεύει το Ναό της Ιερουσαλήμ. Σύμφωνα με την παράδοση, η Μαρία εκεί διαπαιδαγωγήθηκε και αφιερώθηκε από τους γονείς της, εφόσον υπήρχε η προφητεία ότι θα γινόταν η μητέρα του Χριστού.

Στο κέντρο της εικόνας, ο ιερέας, μορφή που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης, ενώνει τα χέρια της Παρθένου Μαρίας και του Ιωσήφ.



Δεξιά, οι απογοητευμένοι μνηστήρες, από τους οποίους ο ένας σπάει το ραβδί του.

Καθένας από τους νέους κρατούσε μια βέργα, ωστόσο μόνο εκείνη του Ιωσήφ άνθισε, μαρτυρώντας κατ' αυτό τον τρόπο ότι ήταν ο επίλεκτος.





Ο θρίαμβος της Γαλάτειας

(περ. 1512)

295 x 224 εκ.

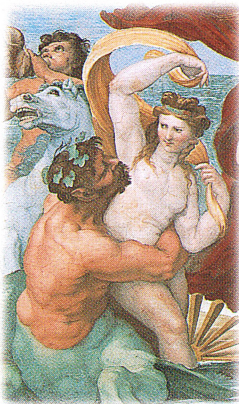
Villa Farnesina, Ρώμη

Ο Ραφαήλ φιλοτέχνησε αυτή τη νωπογραφία για την έπαυλη που ανέγειρε στη Ρώμη ο τραπεζίτης Αγκοστίνιο Κίτζι, ένας από τους πλουσιότερους άνδρες της εποχής (η ονομασία Φαρνεζίνα, του κτηρίου, προέρχεται από την οικογένεια Φαρνέζε που το αγόρασε το 1579). Η διακόσμηση της κατοικίας ανατέθηκε σε πολλούς καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο Μπαλντασάρε Περούτσι και ο Σεμπαστιάνο ντι Πιόμπο. Πολλά από τα έργα που σχεδίαζε ο Ραφαήλ περατώθηκαν από τους μαθητές του, ωστόσο είναι βέβαιο ότι Ο θρίαμβος της Γαλάτειας φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο προσωπικά. Ανήκε σε μια ομάδα μυθολογικών σκηνών που προορίζονταν να κοσμήσουν την αψιδωτή στοά της εισόδου του οικοδομήματος, οι οποίες όμως έμειναν ημιτελείς· το έργο ενδεχομένως εγκαταλείφθηκε έπειτα από μια φοβερή

υπερχειλίση του Τίβερη το 1514, η οποία άφησε μεγάλη υγρασία στην τοικοποιία της κατοικίας, καθιστώντας αδύνατη την περάτωση των νωπογραφιών, καθότι υπήρχε κίνδυνος να αποκολληθούν ή να θρυμματιστούν. Σύμφωνα με τη μυθολογία, η Γαλάτεια υπήρξε μια πανέμορφη νύμφη της θάλασσας που ερωτεύτηκε τον όμορφο βοσκό Άκι, την οποία όμως αγάπησε και ο Πολύφημος, ο μονόφθαλμος κύκλωπας, ο οποίος, αντικρίζοντας τους δύο ερωτευμένους μαζί, έριξε έναν τεράστιο βράχο σκοτώνοντας τον Άκι. Ο Ραφαήλ δεν ζωγράφισε κανένα από τα γεγονότα που αφηγείται ο μύθος, παρά μόνο τη στιγμή της αποθέωσης της νύμφης, που εδώ εμφανίζεται περιστοιχισμένη από θαλάσσια πλάσματα. Δίπλα σε αυτό βρίσκεται η νωπογραφία του Πολύφημου, όπως τον ζωγράφισε ο Σεμπαστιάνο ντι Πιόμπο, το μόνο έργο που περατώθηκε.

Θαλάσσια πλάσματα

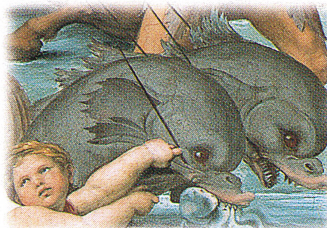
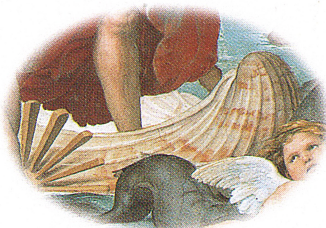
Αριστερά, ένας ρωμαλέος Τρίτωνας (μισός άνδρας, μισός ψάρι) αρπάζει μια θαλάσσια νύμφη· πίσω τους, ένας άλλος Τρίτωνας, ως αναβάτης σε άλογο, χρησιμοποιεί ένα κοχύλι ως σάλπιγγα.



Στα δεξιά διακρίνονται τρεις μορφές που συνδυάζουν τα χαρακτηριστικά ανθρώπου, αλόγου και ψαριού. Ο Ραφαήλ βασίστηκε στους στίχους του Πολιτισιάνο, ποιητή του 15ου αιώνα, αν και για τις λεπτομέρειες άφησε ελεύθερη τη φαντασία του.



Το άρμα της Γαλάτειας, ένα τεράστιο κοχύλι, είναι παρόμοιο με εκείνο πάνω στο οποίο μεταφέρθηκε στην ακτή η Αφροδίτη στο έργο Η Γέννηση της Αφροδίτης του Μποτιτσέλι, ωστόσο ο Ραφαήλ ενίσχυσε το μέσο με μικρούς τροχούς.



Δύο δελφίνια με άγρια όψη σέρνουν το άρμα της Γαλάτειας, η οποία κρατά τα ηνία (ο Ραφαήλ δεν είχε αντικρίσει ποτέ αληθινό δελφίνι).



Η απελευθέρωση του αγίου Πέτρου

(περ. 1512-13)

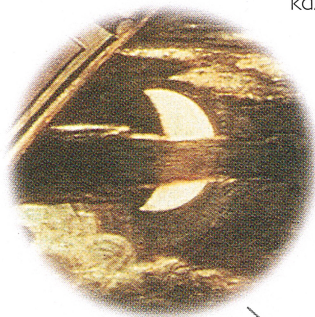
660 εκ. βάση

Stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani, Βατικανό

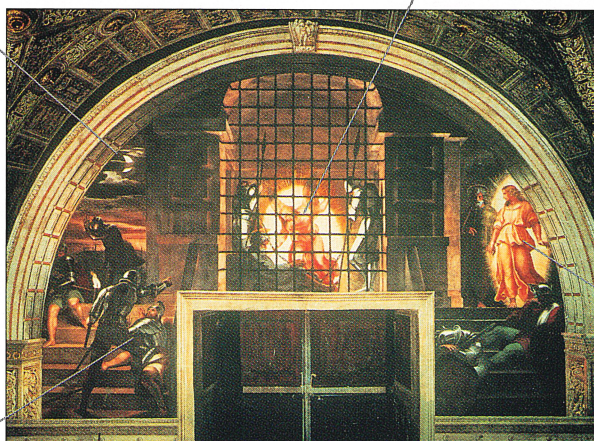
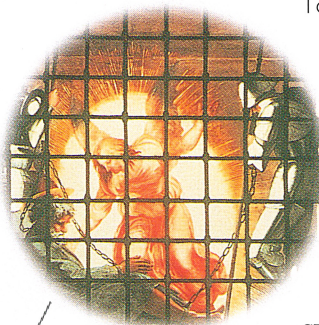
Νυχτερινό όραμα

Στον ουρανό αριστερά, ο Ραφαήλ ζωγράφισε μερικά σύννεφα που καλύπτουν εν μέρει το φεγγάρι·

πρόκειται για μία από τις πρώτες ρεαλιστικές απεικονίσεις της νύχτας στην ιταλική τέχνη.



Το κελί του αγίου Πέτρου πλημμυρίζει από μια εκθαμβωτική υπερκόσμια λάμψη η οποία προκλήθηκε από τον άγγελο που ήρθε να τον ελευθερώσει· η ένταση του φωτός τονίζεται περισσότερο από την αντίθεσή του με το μαύρο χρώμα του κιγκλιδώματος.



Στα αριστερά, ένας αξιωματικός, κρατώντας έναν πυρσό στο χέρι, επιπλήττει ένα φρουρό που αιφνιδιάστηκε στον ύπνο, δείχνοντας

προς το κελί το οποίο έπρεπε να ελέγχει. Αξιοπρόσεκτες είναι οι αντανάκλασεις του φωτός στην πανοπλία.

Στα δεξιά, ο άγιος Πέτρος οδηγείται έξω από το κελί από έναν άγγελο.

Η τεχνική της παρουσίασης διαδοχικών γεγονότων μιας ιστορίας στην ίδια σύνθεση αποτελεί ζωγραφικό μέσο που λειτουργεί ως συνεχής αναπαράσταση.



Η Αίθουσα του Ηλιοδώρου (Stanza di Eliodoro) είναι η δεύτερη από τις αίθουσες του Βατικανού που διακοσμήθηκε από τον Ραφαήλ, ο οποίος την ξεκίνησε το 1512 και την ολοκλήρωσε πιθανότατα δύο χρόνια αργότερα. Οι κυριότερες σκηνές αφορούν ιστορικά και μυθικά γεγονότα που συνδέονται με τον πάπα Ιούλιο Β', ο οποίος απεβίωσε τον Φεβρουάριο του 1513, ενώ το έργο τελούσε ακόμη υπό κατασκευή. Η ονομασία της αίθουσας οφείλεται στην απεικόνιση της εκδίωξης του Ηλιοδώρου από το Ναό. Η απελευθέρωση του αγίου Πέτρου ήταν ιδιαίτερα αγαπητό θέμα του Ιουλίου Β' λόγω της αφοσίωσής του στην εκκλησία Σαν Πέτρο in Βίντισολι, όπου φυλάσσονται οι αλυσίδες που κρατούσαν δέσμιο τον άγιο

Πέτρο στη φυλακή. Πράγματι, στην εν λόγω εκκλησία οικοδομήθηκε ο τάφος του Ιουλίου Β' (τον οποίο σχεδίασε ο Μιχαήλ Άγγελος) περίπου τριάντα χρόνια μετά το θάνατό του. Το περιστατικό της θανατουργής απελευθέρωσης του αγίου Πέτρου από τη φυλακή μνημονεύεται στις Πράξεις των Αποστόλων: ο άγιος Πέτρος αιχμαλωτίστηκε από το βασιλιά Ηρώδη Αγρίππα, που είχε εξαπολύσει διωγμούς κατά των αποστόλων, αλλά απελευθερώθηκε από έναν άγγελο, ο οποίος τον οδήγησε μακριά από τους αποκοιμισμένους φρουρούς, μέσω των θυρών που ως εκ θαύματος άνοιξαν διάπλατα. Η θαυμάσια αυτή νωπογραφία του Ραφαήλ εκτιμάται ιδιαίτερα και για τη δεξιότητα με την οποία απέδωσε τις διάφορες πηγές φωτός.



Η Παναγία Σιζτίνα

(περ. 1512-14)

265 x 196 εκ.

Gemäldegalerie, Δρέσδη

Πρόκειται για το εντυπωσιακότερο έργο του Ραφαήλ που απεικονίζει την Παναγία με το Θείο Βρέφος και για μια συγκεκριμένη περίοδο αποτέλεσε προφανώς τον πιο γνωστό πίνακα παγκοσμίως, όχι μόνο λόγω του κάλλους του, αλλά και για το τεράστιο χρηματικό ποσό που κατέβαλε ο Φρειδερίκος Αύγουστος Γ' της Σαξωνίας το 1754, για να τον αγοράσει από την εκκλησία του Αγίου Σίξτου της Πιατσέντζα. Από αυτήν ακριβώς την εκκλησία προέρχεται η ονομασία Παναγία Σιζτίνα με την οποία είναι γνωστός ο πίνακας, ενώ ο επίσημος τίτλος του είναι Η Παναγία με το Βρέφος ανάμεσα στον άγιο Σίξτο και την αγία Βαρβάρα (τα ιερά λείψανα των οποίων φυλάσσονται στην εκκλησία). Δεν είναι γνωστές οι ακριβείς συνθήκες κατά τις οποίες φιλοτεχνήθηκε ο πίνακας (αναφέρεται για πρώτη φορά

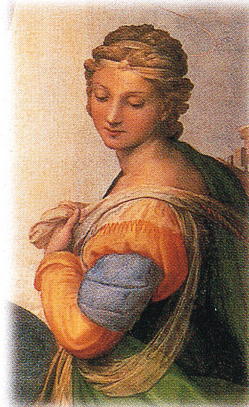
στους Βίους του Βαζάρι το 1550), ωστόσο είναι πιθανό να αποτέλεσε δωρεά του Ιουλίου Β' στην πόλη της Πιατσέντζα, για την υποστήριξη που προσέφερε στο παπικό κράτος κατά τους πολέμους με τη Γαλλία, στη διάρκεια των οποίων οι Γάλλοι κατέλαβαν μεγάλο τμήμα της βόρειας Ιταλίας. Εντέλει, οι κατακτητές εκδιώχθηκαν το 1512 και το έργο φιλοτεχνήθηκε ενδεχομένως μεταξύ εκείνης της ημερομηνίας και του 1514, όταν η εκκλησία του Αγίου Σίξτου καθαγιασθηκε εκ νέου, έπειτα από εκτενείς επεμβάσεις και αναστηλώσεις. Στο μεταξύ, απεβίωσε ο Ιούλιος Β' και ο πίνακας ερμηνεύθηκε και ως έργο φιλοτεκνημένο εις μνήμην του· την άποψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι η κεφαλή του αγίου Σίξτου μοιάζει με προσωπογραφία του πάπα.

Στάσεις και εκφράσεις

Η μορφή της Παρθένου είναι η μεγαλοπρεπέστερη όλων των απεικονίσεων της μητέρας του Ιησού που φιλοτεχνήθηκαν από τον Ραφαήλ· είναι ο μοναδικός πίνακας με ολόσωμη και σχεδόν φυσικών διαστάσεων απεικόνιση της Παρθένου.



Στα αριστερά, ο άγιος Σίξτος γονατίζει σε σύννεφο και κοιτά με ευλάβεια το θείο όραμα της Παρθένου και του Βρέφους. Ο Σίξτος υπήρξε ένας από τους πρώτους επισκόπους της Ρώμης· μαρτύρησε το 258.



Στα δεξιά, η αγία Βαρβάρα γονατίζει με χάρη ενώπιον της Παρθένου και του Θείου Βρέφους, ωστόσο το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τα κάτω, προς τους δύο μικρούς αγγέλους·

λέγεται ότι η αγία Βαρβάρα μαρτύρησε περί το 1300, στην πραγματικότητα όμως δεν έχει εξακριβωθεί αν ήταν υπαρκτό πρόσωπο.

Οι μικροί άγγελοι προσδίδουν ευχάριστη απλότητα στον πίνακα· το ξύλινο αντικείμενο στο οποίο στηρίζονται είναι, κατά την άποψη μερικών, το φέρετρό του Ιουλίου Β'.





Ο πάπας Λέων Ι' με δύο καρδινάλιους

(1517-18)

154 x 119 εκ.

Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία

Πρόκειται για ένα από τα μεγαλοπρεπέστερα ομαδικά πορτρέτα της Αναγέννησης και απεικονίζει τον πάπα Λέοντα Ι' με δύο ανιψιούς του, τους καρδινάλιους Ιούλιο των Μεδίκων (ο μέλλων Κλήμης Ζ', στα αριστερά) και τον Λουίντζι ντε Ρόσι (στα δεξιά). Το έργο φιλοτεχνήθηκε με αφορμή τους γάμους ενός άλλου ανιψιού του πάπα, του δούκα Λορέντζο των Μεδίκων, που έλαβαν χώρα στην Αμπουάζ, γενέθλια πόλη της νύφης, τον Μάιο του 1518. Μετά την επιστροφή του στη Φλωρεντία, τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους έλαβαν χώρα λαμπροί εορτασμοί και η μητέρα του Λορέντζο έγραψε ότι, κατά τη διάρκεια ενός γεύματος, εκείνος «εμφάνισε την προσωπογραφία του πάπα και των καρδινάλιων ντε Μέντιτσι και ντε Ρόσι στο τραπέζι

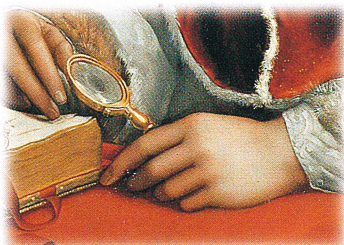
όπου γευμάτιζαν η δούκισσα και άλλοι ευγενείς... καθιστώντας έτσι λιγότερο γιορτινό το κλίμα». Το πορτρέτο είχε ως στόχο του να απεικονίσει τον τιμώμενο φιλοξενούμενο –τον πάπα, επιφανέστερο μέλος της οικογένειας– που στην προκείμενη περίπτωση ήταν απών. Η αυτοπροσωπογραφία εντυπωσίασε ιδιαίτερα για την ποικιλία των χρωμάτων και τη δομή της, στοιχεία τα οποία συναγωνίζονται τη σύγχρονη βενετσιάνικη ζωγραφική. Στους Βίους, ο Τζόρτζιο Βαζάρι εγκωμίασε «τη βελούδινη απαλότητα, το θρόισμα και τη λάμψη του δαμασκηνού που φορούσε ο πάπας, τα απαλά γούνινα τελειώματα, τα χρυσά και τα μετάξια που αποδίδονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μη μοιάζουν ζωγραφισμένα, αλλά αληθινό χρυσό και μετάξι».

Χρώμα και υφή

Οι επιτηδευμένες λεπτομέρειες της νεκρής φύσης με το χειρόγραφο και την καμπανούλα αποδίδονται με περισσή κομψότητα. Το χειρόγραφο είναι ζωγραφισμένο με μεγάλη επιμέλεια, ώστε να είναι εφικτή η αναγνώρισή του: πρόκειται για τη Βίβλο Χάμιλτον, που βρίσκεται σήμερα στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου.



Στα χέρια του, ο πάπας κρατά ένα θαυμάσιο καθρέφτη. Ο ίδιος καυχιόταν για τα χέρια του και ο Ραφαήλ τα ζωγράφισε σχεδόν γυναικεία ως προς τη χάρη και τη λευκότητά τους. Σε αντίθεση με το πορτρέτο του Ιουλίου Β' του Ραφαήλ, ο Λέων Ι' δεν φορά δακτυλίδια, ίσως επειδή φοβόταν μήπως επισκίαζαν το κάλλος των χεριών του.

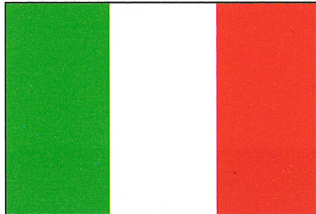


Το λαμπερό και λείο επίμηλο του καθίσματος αποτελεί δείγμα ζωγραφικής δεξιότητας. Ο Τζόρτζιο Βαζάρι έγραφε ότι «αντανακλά, όπως ο καθρέφτης τα φώτα του παραθύρου, την πλάτη του πάπα και το υπόλοιπο του δωματίου».

Η κάπα του πάπα αποκαλύπτει την εξαιρετική δεξιότητα του Ραφαήλ, ο οποίος αποδίδει με τρόπο πειστικό την απαλότητα του πλούσιου βελούδου, που έρχεται σε αντίθεση με το γούνινο τελείωμα και το μανίκι από λευκό διακοσμημένο μετάξι.



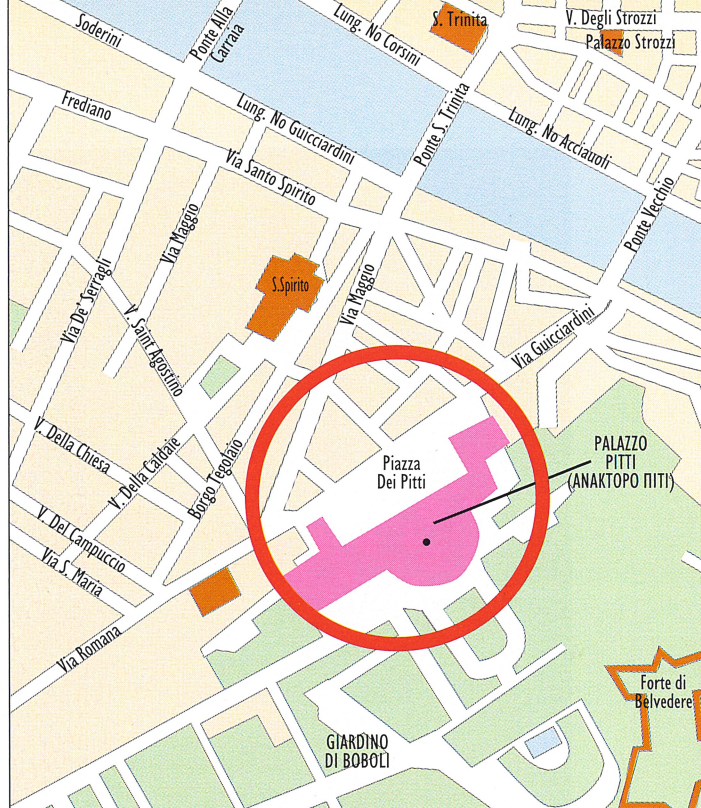




Palazzo Pitti

Παρά τις πολυάριθμες συλλογές τέχνης που μπορούν να καυχηθούν ότι κατέχουν έναν ή περισσότερους πίνακες του Ραφαήλ, η Φλωρεντία είναι η κατεξοχήν ιδανική πόλη για να θαυμάσει κανείς με τον καλύτερο τρόπο το έργο του.

ΟΛΕΣ ΣΧΕΔΟΝ ΟΙ ΝΟΠΟΓΡΑΦΙΕΣ του Ραφαήλ βρίσκονται στη Ρώμη, την πόλη όπου εργάστηκε για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, κυρίως στο Βατικανό, ενώ έργα του φιλοξενούνται σε διάφορα μουσεία και πινακοθήκες ανά τον κόσμο. Πάντως, κανείς από τους παραπάνω χώρους δεν μπορεί να καυχηθεί ότι κατέχει τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του Ραφαήλ, παρόλο που το Victoria and Albert Museum του Λονδίνου φιλοξενεί μια μοναδική σειρά έργων, συγκεκριμένα τα επτά τεράστια σχέδια για τις ταπετσαρίες που έχουν χαρακτηριστεί ως το ομορφότερο σύνολο της αναγεννησιακής τέχνης εκτός των ιταλικών συνόρων. Προφανώς, υπάρχουν πίνακες του Ραφαήλ ή έργα που αποδίδονται σε αυτόν σε όλες τις σημαντικές πόλεις όπου εργάστηκε ο καλλιτέχνης. Οι πίνακες στο Ουρμπίνο,



Επάνω: η πρόσοψη του Palazzo Pitti με τη Fontana del Gallo και τμήμα του κήπου. Στα δεξιά διακρίνεται ο θόλος του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας.

Αριστερά: στο εσωτερικό του Palazzo Pitti, η θολωτή οροφή της Αίθουσας του Δία που φιλοτεκνήθηκε από τον Πιέτρο ντα Κορτόνα (1596-1669).

στην Περούτζια και στο Τοιτά ντι Καστέλο δεν συγκαταλέγονται μεταξύ των σπουδαιότερων έργων του, ωστόσο στις πινακοθήκες της Φλωρεντίας και της Ρώμης εκτίθενται πολλά αριστουργήματά του. Στη Ρώμη, οι πλουσιότερες συλλογές βρίσκονται στην Πινακοθήκη του Βατικανού (Pinacoteca Vaticana) και στην Πινακοθήκη Μποργκέζε (Galleria Borghese), ενώ δείγματα της τέχνης του Ραφαήλ μπορεί να θαυμάσει κανείς και στην Πινακοθήκη Ντόρια-Παμφίλι (Galleria Doria-Pamphili),

Ένα πολυσύνθετο μουσείο

Το Palazzo Pitti (Ανάκτορο Πίτι) απαρτίζεται από διάφορα μουσεία που φιλοξενούνται κάτω από την ίδια στέγη. Η κεντρική πινακοθήκη, που απαριθμεί 500 πίνακες, είναι επισήμως γνωστή με την ονομασία Galleria Palatina (Παλατινή Πινακοθήκη) και, πέρα από τα έργα του Ραφαήλ, διαθέτει αντιπροσωπευτικούς πίνακες καλλιτεχνών όπως του Αντρέα ντελ Σάρτο, του Κάρλο Ντόλτσι, του Σαλβατόρ Ρόζα, του Τιντορέτο, του Τιτσιάνο και, μεταξύ των ξένων, του Ρούμπενς. Η Galleria d'Arte Moderna (Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης) φιλοξενεί έργα Ιταλών ζωγράφων, στην πλειονότητά τους Φλωρεντινών, από το 18ο έως τον 20ό αιώνα, ενώ στο Museo degli Argenti (Μουσείο Αργυροχρυσοκοίας) εκτίθεται μια θαυμάσια συλλογή πολύτιμων αντικειμένων, που είτε φιλοτεχνήθηκαν είτε αγοράστηκαν από τους Μεδίκους στην πάροδο των αιώνων, μεταξύ των οποίων διακρίνονται έργα από ασήμι και χρυσό, κοσμήματα, καμέες, αγγεία και αντικείμενα από ελεφαντοστό. Επιπλέον, υπάρχει και ένα μουσείο ενδυμάτων, ενώ και τα διαμερίσματα του δούκα αποτελούν, χάρη στην εξάισια διακόσμησή τους, ένα πέμπτο μουσείο.

Δεξιά: το Palazzo Pitti κατέχει μια θαυμάσια συλλογή μικροτεχνημάτων. Αυτό το αγγείο από σαρδόνικα με επιχρυσωμένη βάση περιλαμβανόταν σε μια σειρά που ανήκε στους Μεδίκους.



στην Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης (Galleria Nazionale d'Arte Antica) και αλλού. Στη Φλωρεντία οι δύο μεγαλύτερες πινακοθήκες της πόλης, η Πινακοθήκη Ουφίτσι (Galleria degli Uffizi) και το Ανάκτορο Πίτι (Palazzo Pitti), διαθέτουν έργα του Ραφαήλ, ωστόσο η ομορφότερη συλλογή είναι μάλλον εκείνη του Ανακτόρου Πίτι, η οποία απαριθμεί περίπου δώδεκα πίνακες του καλλιτέχνη. Η ιστορία του ανακτόρου συνδέεται με εκείνη της Πινακοθήκης Ουφίτσι, εφόσον και τα δύο κτήρια ανήκαν για πολλά χρόνια στην ισχυρή οικογένεια των Μεδίκων. Σήμερα αποτελούν δύο συγγενή ιδρύματα που περισσότερο αλληλοσυμπληρώνονται παρά συναγωνίζονται μεταξύ τους. Η Πινακοθήκη Ουφίτσι καλύπτει όλη την ιταλική ζωγραφική (ιδίως τη φλωρεντινή) από το 13ο έως το 18ο αιώνα, ενώ αντιθέτως τα έργα που εκτίθενται στο Ανάκτορο Πίτι χρονολογούνται στο 16ο και το 17ο αιώνα, εναρμονιζόμενα με το ύφος της περιόδου κατά την οποία συγκροτήθηκε η συλλογή. Επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος του εσωτερικού διακόσμου αντικατοπτρίζει την ίδια τεχνοτροπία, ενώ η εξωτερική διακόσμηση ανάγεται σε προγενέστερη εποχή. Το Ανάκτορο Πίτι ορθώνεται νότια του ποταμού Άρνου, στις παρυφές του λόφου όπου βρίσκονται οι Κήποι Μπόμπολι. Η ανέγερση του οικοδομήματος, που ήταν παραγγελία του μαικήνα Λούκα Πίτι (1395-1472), ενός από τους πλουσιότερους της Φλωρεντίας, ξεκίνησε περί το 1457. Δεν είναι γνωστό το όνομα του αρχιτέκτονα· η παράδοση αποδίδει το σχέδιο στον Φιλίπο Μπρουνελλέσκι, ενώ άλλοι το θεωρούν έργο του Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι. Καθότι

ο Μπρουνελλέσκι και ο Αλμπέρτι υπήρξαν οι σπουδαιότεροι Ιταλοί αρχιτέκτονες του 15ου αιώνα, η τάση αυτή της σύνδεσης του ανακτόρου με τα ονόματά τους αποκαλύπτει τη σημασία που έχει αποκτήσει το κτήριο. Στην εποχή του αποτελούσε τη μεγαλύτερη και πολυτελέστερη κατοικία της Φλωρεντίας. Ο Λούκα Πίτι ήταν αντίζηλος της οικογένειας των Μεδίκων και επιδίωκε να κατασκευάσει μια κατοικία μεγαλύτερη από εκείνη των αντιπάλων του. Η οικογένεια Πίτι εγκαταστάθηκε στο ανάκτορο το 1469, εντούτοις το κτήριο δεν είχε περατωθεί όταν πέθανε ο Λούκα Πίτι, τρία χρόνια αργότερα. Κατόπιν, η οικογένεια παρήκμασε και το 1550

Κάτω: Λιμάνι το ηλιοβασιλέμα του Σαλβατόρ Ρόζα (1615-73), ενός από τους σπουδαιότερους Ιταλούς καλλιτέχνες, το έργο του οποίου εκτίθεται στο Palazzo Pitti.





το μέγαρο αγοράστηκε από την Ελεονόρα του Τολέδου, συζύγου του Κόζιμο των Μεδίκων και μετέπειτα Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης. Το Ανάκτορο Πίτι μετατράπηκε έτσι σε κατοικία των Μεδίκων και το 1560, ο αρχιτέκτονας Μπαρτολομέο Αμανάτι ξεκίνησε τις εργασίες για την επέκτασή του, κτίζοντας μια μεγαλοπρεπή αυλή σε τρία επίπεδα. Το 1565, ο Τζόρτζιο Βαζάρι κατασκεύασε ένα διάδρομο που διέσχισε τη γέφυρα Πόντε Βέκιο, ώστε να ενώσει το Ανάκτορο Πίτι με το Ουφίτσι στην απέναντι όχθη του Άρνου (το Ουφίτσι, επίσης έργο του Βαζάρι, οικοδομήθηκε ως διοικητικό κτήριο). Κατά τη διάρκεια των εν λόγω επεκτάσεων άρχισαν να διαμορφώνονται στο χώρο γύρω από το κτίσμα οι κήποι του Μπόμπολι, από τους πρώτους μεγάλους κήπους της Ιταλίας. Στο λυκαυγές του 17ου αιώνα, το Ανάκτορο Πίτι διευρύνθηκε από τον αρχιτέκτονα Τζούλιο Παρίτζι (ανιψιό του Αμανάτι) και από το γιο του, Αλφόνσο.

Κάτω: ένα από τα αριστουργήματα στο Palazzo Pitti: το Όραμα του Ιεζεκιήλ του Ραφαήλ (περ. 1518).



ΧΡΗΣΙΜΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ:

Galleria Palatina
Palazzo Pitti
Piazza Pitti 1
50123 Firenze

ΤΗΛ.: (39) 055 23 88 614

ΦΑΞ: (39) 055 23 88 613

ΩΡΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ:

Καθημερινά 8:15-18:50
Κλειστά κάθε Δευτέρα
και την 25η Δεκεμβρίου

ΆΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ:

Πρόσβαση για άτομα με
ειδικές ανάγκες
Μπαρ
Βιβλιοθήκη
Βιβλιοπωλείο
Είσοδος ελεύθερη στους
επισκέπτες κάτω των 18 ετών
και άνω των 65 ετών

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ:

www.sbas.firenze.it/palatina/

Το μεγαλύτερο μέρος του σημερινού μπαρόκ εσωτερικού διακόσμου φιλοτεχνήθηκε το 17ο και το 18ο αιώνα, κατά κύριο λόγο από τον περίφημο ζωγράφο και αρχιτέκτονα Πιέτρο ντα Κορτόνα (1596-1669), στον οποίο αποδίδονται μερικές από τις εξαιρετικές νωπογραφίες που κοσμούν τις οροφές. Πάντως, δεδομένου ότι συνεχίστηκαν οι προσθήκες στο κτήριο ως και τις αρχές του 19ου αιώνα, μερικές αίθουσες είναι διακοσμημένες στο νεοκλασικό στιλ που επικρατούσε την εποχή εκείνη. Η διακυβέρνηση της Φλωρεντίας και της Τοσκάνης από τους Μεδίκους τερματίστηκε με το θάνατο του Τζαν Γκαστόνε των Μεδίκων, το 1737. Εν ζωή ήταν η αδελφή του, Άννα Μαρία Λουίζα, που όμως, καθότι γυναίκα, δεν μπόρεσε να αποκτήσει τον τίτλο του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης, ο οποίος πέρασε στον εγγύτερο συγγενή, τον Φραγκίσκο Γ', δούκα της Λωραίνης. Η Άννα Μαρία Λουίζα κληροδότησε στην πόλη τους τίτλους ιδιοκτησίας για ολόκληρη τη συλλογή των έργων τέχνης των Μεδίκων και σηματοδότησε την πρώτη μετατροπή του κτηρίου Ουφίτσι και του Ανακτόρου Πίτι σε μουσεία. Η Galleria degli Uffizi εγκαινιάστηκε επισήμως το 1765 και το Palazzo Pitti το 1833.

Art GALLERY

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ
ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: DeAGOSTINI HELLAS Ε.Π.Ε.

Εκδότης: ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΠΝΙΣΤΟΣ
Οικονομικός Διευθυντής: ΦΩΤΗΣ ΦΩΤΙΟΥ
Διευθύντρια Σύνταξης και Παραγωγής: ΤΖΙΝΗ ΚΟΥΤΡΟΥΜΠΑ
Διεύθυνση: **Κ. ΒΕΝΤΗΡΗ 7, 115 28 ΑΘΗΝΑ**
Marketing Manager: ΝΙΚΟΣ ΣΚΥΛΑΚΗΣ
Product Manager: ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΟΥΤΣΟΥΚΟΣ
Υπεύθυνος Παραγωγής: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΜΠΟΣΤΙΩΤΗΣ
Διευθύντρια Διανομής: ΕΥΗ ΜΠΟΖΑ
Υπεύθυνος Διανομής: ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΠΛΑΚΑΝΤΩΝΑΚΗΣ
Logistics & Operations Manager: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΣΑΚΑΛΙΔΗΣ
Logistics & Operations Controller: ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΙΟΥΜΗΣ

Προσαρμογή στην ελληνική γλώσσα: ΒΙΒΛΙΟΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΗ ΑΕΠΕΕ
Εκτύπωση και βιβλιοδεσία: ΒΙΒΛΙΟΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΗ ΑΕΠΕΕ
Διευθυντής Τυπογραφείου: ΗΛΙΑΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ

© 1999 DeAGOSTINI UK Ltd.
© 2001 Istituto Geografico DeAGOSTINI S.p.A., Novara
© 2003 DeAGOSTINI HELLAS Ltd.
ISBN: 960-416-046-X

Τα δικαιώματα όλων των κειμένων είναι με copyright.
Δεν επιτρέπεται η με οποιονδήποτε τρόπο, σύστημα και μέσο έκδοση, αναπαραγωγή, αποθήκευση, μετάδοση και εμπορική χρήση αυτών, χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη.

Τιμή βιβλίων

Τιμή 1ου βιβλίου: € 1,90.
Τιμή 2ου βιβλίου: € 3,90.
Τιμή επόμενων βιβλίων: € 5,95.

Επισκεφθείτε το site της DeAgostini Hellas στη διεύθυνση:
www.deagostini.gr

ΚΥΠΡΟΣ

Οι αγοραστές των βιβλίων της Κύπρου πρέπει να απευθύνονται στο περίπτερό τους για να παραγγείλουν τα προηγούμενα βιβλία. Εκεί θα πληροφορηθούν και τις αντίστοιχες τιμές τους. Για πληροφορίες ή παραγγελίες, τηλεφωνήστε στο 22.878.500 ή στο 22.878.510.

Τιμή βιβλίων

Τιμή 1ου βιβλίου: CYP £ 0.95.
Τιμή 2ου βιβλίου: CYP £ 2.45.
Τιμή επόμενων βιβλίων: CYP £ 3.45.

Παρόλο που έχουν καταβληθεί όλες οι δυνατές προσπάθειες ώστε η τιμή των βιβλίων να παραμείνει σταθερή, ο εκδότης διατηρεί το δικαίωμα να την αυξήσει, οποιαδήποτε στιγμή κριθεί αυτό αναγκαίο.

Φωτογραφικά δικαιώματα: η φωτογραφία εξωφύλλου είναι λεπτομέρεια από το έργο σελ. 22/23 Η Σχολή των Αθηνών, Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani, Città del Vaticano/Bridgeman Art Library. Σελ. 1: Galleria degli Uffizi, Firenze/AGK London/E. Lessing. Σελ. 2: Ashmolean Museum, Oxford/AGK London (πάνω): Museo Storico-Topografico «Firenze com'era», Firenze/AGK London/Orsi Battaglini (κάτω). Σελ. 3: Galleria degli Uffizi, Firenze/AGK Berlin (κέντρο αριστερά): London, National Gallery (πάνω δεξιά): Galleria dell'Accademia, Firenze/Bridgeman Art Library. Σελ. 4: Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, Brescia/Scala (πάνω αριστερά): Palazzi Vaticani, Città del Vaticano/IGDA (πάνω δεξιά): Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library (κάτω δεξιά). Σελ. 6: Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library (πάνω): Corbis/John Heseltine (κάτω). Σελ. 7: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma/IGDA (αριστερά): AGK London, Joseph Martin (δεξιά). Σελ. 8: Musée du Louvre, Paris. Σελ. 9: Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Σελ. 10/11: Palazzi Vaticani, Città del Vaticano. Σελ. 12/13/14: Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Σελ. 15: Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano. Σελ. 16: Galleria degli Uffizi, Firenze/AGK London/ Eric Lessing. Σελ. 17: Victoria and Albert Museum, London/Bridgeman Art Library. Σελ. 18: Christie's Images, London/Bridgeman Art Library

ΑΠΟΚΤΗΣΤΕ ΤΩΡΑ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ
ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΜΕΝΗΣ ΣΑΣ
ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΜΕ 3 ΤΡΟΠΟΥΣ:

1. ΜΕΣΩ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ Ή COURIER

Επικοινωνήστε μαζί μας στο τηλέφωνο 210.94.90.730.
Ώρες εξυπηρέτησης: Καθημερινές: 08:00-18:00.
Όλες οι παραγγελίες θα στέλνονται ταχυδρομικώς επί αντικαταβολή. Δεν πληρώνετε έξοδα συσκευασίας, παρά μόνο τα ταχυδρομικά και τα έξοδα αντικαταβολής € 3,50 με courier ή από € 3,00 (ανάλογα με το βάρος της αποστολής) μέσω ΕΛΤΑ.

2. ΑΠΟ ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΛΙΑΝΙΚΗΣ ΠΩΛΗΣΗΣ ΤΗΣ DeAGOSTINI

Επισκεφθείτε το τμήμα παλαιών τευχών στη διεύθυνση:
DeAGOSTINI HELLAS
Αλεξανδρουπόλεως 20, 115 27 ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΙ
Τηλ./Fax: 210.77.79.984
Ώρες εξυπηρέτησης:
Δε-Τε-Πα: 10:00-17:00, Τρ-Πε: 12:00-19:00, Σα: 10:00-15:00

3. ΑΠΟ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΨΙΛΙΚΩΝ

Με την υπηρεσία αυτή είναι εφικτή η απόκτηση προηγούμενων βιβλίων, μέσω επιλεγμένων περιπτέρων σε όλη την Ελλάδα. Η υπηρεσία αυτή σας δίνει τη δυνατότητα να παραλάβετε το βιβλίο σας, μέσα σε 15 ημέρες, χωρίς καμία επιπλέον χρέωση.

Για οποιαδήποτε πληροφορία ή διευκρίνιση, επικοινωνήστε μαζί μας στο τηλέφωνο 210.94.90.730 ή στείλτε e-mail στο **info@deagostini.gr**

Για την καλύτερη εξυπηρέτησή σας, ζητάτε πάντα το βιβλίο σας από το ίδιο περίπτερο/κατάστημα ψιλικών και ενημερώστε τον ιδιοκτήτη του για την πρόθεσή σας να αγοράσετε και τα επόμενα βιβλία.

**Εάν δεν βρίσκετε το «Art Gallery»
στο περίπτερό σας, τηλεφωνήστε
στο 210.94.90.730**

(πάνω αριστερά): British Museum, London/IGDA (πάνω δεξιά): Biblioteca Ambrosiana, Milano/IGDA (κάτω). Σελ. 19: National Gallery, London (πάνω): Scala (κάτω). Σελ. 20: Palazzi Vaticani, Città del Vaticano/Bridgeman Art Library (αριστερά): Yale University Art Gallery, Yale/Bridgeman Art Library (δεξιά). Σελ. 21: Musée du Louvre, Paris Bridgeman Art Library (αριστερά): Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library (δεξιά). Σελ. 22/23: Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani, Città del Vaticano/Bridgeman Art Library. Σελ. 25: National Gallery, London (πάνω δεξιά): Pinacoteca di Brera, Milano/Bridgeman Art Library (κάτω δεξιά). Σελ. 27: Cappella Sistina, Città del Vaticano (πάνω αριστερά): National Gallery, London/Bridgeman Art Library (κάτω δεξιά). Σελ. 28/29: Pinacoteca di Brera, Milano/IGDA. Σελ. 30/31: Villa Farnesina, Roma/IGDA. Σελ. 32/33: Stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani, Città del Vaticano/Bridgeman Art Library. Σελ. 34/35: Gemäldegalerie, Dresden/Bridgeman Art Library. Σελ. 36/37: Galleria degli Uffizi, Firenze/Archivio IGDA, Milano. Σελ. 38: Corbis/Vanni Archive (κέντρο δεξιά): Bridgeman Art Library (κάτω αριστερά). Σελ. 39: Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library (πάνω δεξιά): Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library (κάτω δεξιά). Σελ. 40: Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze/Bridgeman Art Library.

Art
GALLERY



RAPHAEL VRBINAS

R.